ALEXANDRU GEORGE

Semne și repere

Scanned with OKEN Scanner

Semne si repere

PREFAȚĂ

Autorul acestor studii nu a năzuit niciodată să devină un critic literar și nu a dorit aceasta pentru mai multe cuvinte, dar în primul rînd pentru că nu a simțit nici un îndemn observînd mai îndeaproape activitatea altor critici. Aceștia s-au înmulțit în ultimele două decenii, precum după ploaie angiospermele, și amenință să acopere cu preavastele și umbroasele lor creștete tot peisajul literaturii autohtone. Unii s-au proclamat cu de la ei putere „creatori", după modelul unuia dintre ei care ar fi „re-creat" mai demult întreaga literatură românească. Neputînd să adere la o asemenea concepție înaltă și mult semeață, cel care a scris aceste pagini a preferat să lase deoparte critica și să-și încerce puterile sale creatoare (cîte vor fi) în domeniul literaturii de imaginație.

S-a întîmplat însă ca în decursul anilor să facă și el unele observații pe marginea cărților citite, să le dea o formă mai sistematică și să le confrunte cu ale altora. S-a întîmplat ca aceste observații să nu coincidă cu ale acestora și, căutînd unde ar fi dreptatea, să fie silit să le dea un temei mai ferm și să încerce deci a-și justfica părerile. Argumentația e capitol al politeții, spunea Paul Zarifopol. Această politețe o datorăm cu toții publicului atunci cînd ieșim în lume.

Așa s-au născut aceste studii de dimensiuni destul de mari, dar pe care autorul lor nu vrea să le considere altceva decît niște note de lectură și un adjuvant al lecturii altora, invitați de el să privească din nou operele aici

Scanned with OKEN Scanner

supuse judecății. Studiile acestea au fost concepute și scrise pe spațiul unui deceniu și mai bine. Cum era și firesc, o parte din observațiile cuprinse în ele le-au făcut între timp alții, și atunci ele au trebuit să fie eliminate. Așa, de pildă, studiul despre romanele lui Camil Petrescu avea proporțiile unei monografii și a fost conceput în forma lui inițială prin 1957—1958. Revăzut acum, el a trebuit să fie amputat de partea lui cea mai importantă, deoarece ideile exprimate acolo au fost formulate, independent, desigur, de Al. Paleologu în studiile sale, cuprinse mai apoi în volumul *Spiritul și litera*. Autorul nu a regretat decît prea puțin aceste pagini pierdute, deoarece, în concepția sa, dialectica ideilor duce în mod fatal și necesar la găsirea și formularea anumitor adevăruri, încît nu mai e nevoie să știm cine anume a făcut-o primul. De aceea, cititorul trebuie să țină seama că datarea paginilor acestei cărți s-a făcut avîndu-se în vedere ultima redactare, deși materia lor a fost frămîntată cu mulți ani înainte. Atunci cînd măcar în parte s-a păstrat formularea inițială, s-a însemnat și data acesteia.

Trebuie de asemenea spus că această carte e scrisă de un om cu totul străin de viața literară și, deci, în afară de orice legătură cu vreun grup de scriitori, cu vreo revistă sau cu vreo direcție literară anumită. Măsura în care afirmațiile sale contrazic unele opinii curente sau le confirmă pe altele nu are nici o legătură cu vreo intenție polemică. Judecățile și constatările formulate aici sînt rezultatul unui travaliu zăvorît al unui om prin excelență singuratic.

... Dar lui i se pare că orientarea actuală a criticii literare e nefericită în ambele ei mari direcții : aceea a soluției „geniale", călinesciene, altfel spus : impresioniste (termen, după noi, doar în parte îndreptățit), și a doua a științifizării ei, prin cufundarea, mai sus decît pînă la gît, în istoric și în pedantism documentar, sau prin încercarea de a „traduce" opera literară în alt limbaj decît cel al literaturii, respectiv : al științei, cum face, de pildă, structuralismul.

Prima linie, pornind de fapt de la Lovinescu, a dus încetul cu încetul, din exagerare în exagerare, la consti-

Scanned with OKEN Scanner

tuirea unei false noțiuni : aceea de critică creatoare, foarte discutată în ultima vreme și acceptată aproape exclusiv de critici (și care nu trebuie confundată cu aceea de critică „productivă" a lui Croce). Semnificativă ni se pare în acest sens dezbaterea care a avut loc mai demult în paginile revistei *Steaua* (XVI, 12, dec. 1965) în cadrul căreia au fost chemați să-și spună cuvîntul mai mulți critici eminenți, care au răspuns că, firește, critica e o formă a creației. Numai că o propoziție nu devine adevăr prin simplul fapt că e repetată necontenit și pe toate tonurile. Am fi vrut măcar o dovadă în sprijinul ei, nu tonul apodictic și categoric. (Ar fi fost încă mai interesant să fie invitat la această masă și un „creator" calificat în opere de imaginație, dar sîntem convinși că răspunsurile lui ar fi stricat celorlalți convivi tot cheful.)

Căci critica literară se adresează publicului, nu creatorilor. Rari sînt scriitorii care urmăresc acțiunea criticilor și mai puțini sînt cei care le urmează sfaturile. De cîte ori pot s-o facă, ei îi arată criticii tot disprețul. De la Ion Barbu, care a vîndut la anticariat ca absolut nefolositoare *Istoria literaturii române* de G. Călinescu, după ce și-a aruncat o simplă privire asupra ei, pînă la Sadoveanu, care-și făcuse un principiu din a nu citi ce se scria despre el și afirma că între literatură și critică este exact raportul dintre un vin bun și oțet, și trecînd prin I. Vinea, care afirma că destinul criticului e să se țină după indicațiile operei de artă ca Polonius după acelea ironice ale lui Hamlet, discutînd despre forma norului, toți adevărații creatori au privit cu nepăsare critica și tot așa rolul ei. Nici un scriitor nu va recunoaște criticului egalitatea în drepturi la masa creației.

Dar să fim drepți : există în răspunsurile la acea anchetă o sumă de nuanțe și de restricțiuni, dintre care unele anulează pur și simplu îndreptățirea tezei afirmate. Cel mai categoric este N. Manolescu, care spune : „Critica este sau creație, sau nimic", iar cel mai circumspect e Al. Dima, care amintește că „n-au lipsit opinii contrare și că ele au fost susținute mai ales de scriitori". Și domnia-sa emite atît de multe rezerve, încît putem considera răspunsul dat drept negativ :

Scanned with OKEN Scanner

„Evident, critica nu poate exista fără obiectul ei, fără operele scriitorilor ce o preced totdeauna, după cum fizica sau chimia nu pot subzista nici ele în lipsa fenomenelor pe care le studiază, dar nimeni nu s-a gîndit vreodată — pentru acest motiv — să considere disciplinele ştiinţifice citate parazitare şi inutile. După cum vedeţi, utilitatea criticii nu poate fi pusă în discuţie, ceea ce nu înseamnă însă că — în acest fel — am şi demonstrat caracterul ei «creator».“

... Dar tocmai aceasta era de demonstrat. Consideraţiile domniei-sale nu fac decît să deplaseze problema la caracterul eventual creator al ştiinţei — şi întrebarea e dacă acest lucru e posibil şi în ce condiţii. Lăsînd specialiştilor discutarea în amănunt a chestiunii, vom observa numai că omul de ştiinţă nu „creează“ fenomenul observat şi studiat de el, şi, căruia, la un nivel superior, îi stabileşte legile sau îi precizează coordonatele. Dacă am admite acest rol creator (nu activ) al omului de ştiinţă, ar trebui să mergem şi mai departe şi am ajunge la vechiul subiectivism gnoseologic al idealismului, după care simpla enunţare a unei realităţi dă şi titlul ei de existenţă : lumea fenomenală neexistînd adică decît ca o creaţie a spiritului în actul de cunoaştere.

Dar analogia cu „creaţia“ ştiinţifică nu e în cazul „creaţiei“ critice decît parţial îndreptăţită. Există fenomene în lumea fizică despre care, într-adevăr, numai fizicianul sau observatorul lor foarte specializat pot vorbi şi da seama. Există manifestaţiuni care se dovedesc a fi în afară de orice comparaţie cu ceva din cîmpul percepţiei comune. Am zice că însăşi constituirea fizicii ca ştiinţă ascultă de acest principiu şi pe baza lui s-a dezvoltat. Cu totul alta e situaţia operelor de artă. Ele există ca un obiect al intuiţiei comune şi, în primul rînd, ei i se adresează. Un roman de Balzac sau o tragedie de Shakespeare nu au nevoie să fie „create“ de vreun critic pentru a deveni obiect al plăcerii sau reflexiei estetice. N. Manolescu afirmă, în răspunsul la ancheta amintită, că opera de artă nici nu există decît prin creaţia criticului. Ar trebui atunci să-i atribuim o simili-exis-

Scanned with OKEN Scanner

tenţă, întocmai cum vampirii din poveşti nu-şi pot realiza plenitudinea vitală decît sugînd sîngele altora.

Dacă am admite însă că între o operă de artă şi cel care o receptează trebuie să se interpună criticul „creator", cine ne garantează că aşa-zisa „creaţie" a acestuia din urmă nu are soarta creaţiei artistice, adică nu are nevoie şi ea de un re-creator care să o facă inteligibilă publicului ? Va trebui în mod firesc să vină un critic care să re-creeze creaţia criticului — şi în bună măsură critica literară a devenit, prin abuz, o astfel de activitate. Criticii s-au obişnuit prea mult să vorbească despre ce au spus alţii şi aceasta începe să devină o periculoasă autonomizare a actului critic, o dezlegare a lui de realitatea obiectului.

Iar cînd se face o istorie a criticii, se recunoaşte că ea e de fapt o creaţie a secolului al XIX-lea francez, sau cel mult se merge cu firul evoluţiei pînă la Diderot. Dar ce se întîmpla pînă atunci, cine a „re-creat" operele literare ale trecutului, pînă cînd au venit criticii creatori, nu ni se spune. Şi ce se întîmplă cu operele literare care, chiar după apariţia acestora, s-au impus singure împotriva activităţii criticii sau fără binecuvîntarea ei ? Dacă Eminescu a fost „creat" de Maiorescu, cum afirmă N. Manolescu, cine l-a „creat" pe Minulescu, de pildă ? Biografii acestui scriitor, extrem de citit încă din ceasul apariţiei primelor sale poezii, nu pot cita nici măcar un articol în favoarea lui — popularitatea autorului *Romanţelor pentru mai tîrziu* forţînd mereu mîna criticilor, dacă nu şi stima lor.

Aspectul cel mai frapant al activităţii criticilor este, aşa cum constata E. Lovinescu spre sfîrşitul vieţii (vezi în vol. de faţă p. 182), situaţia lor retrogradă faţă de ceea ce el numea forma mereu revoluţionară a actului de creaţie. A devenit o constatare curentă faptul că ei nu pot ţine pasul cu varietatea şi rapiditatea schimbărilor de perspective pe care le operează şi deci le impun în conştiinţe creatorii. Criticul trebuie să redevină, dacă vrea să fie ceva, o conştiinţă a publicului, o formă elocventă, specializată şi activă a lui.

Nimeni nu neagă faptul că în activitatea sa criticul trebuie să posede o anumită experienţă a artei, că există

Scanned with OKEN Scanner

unele puncte de contact între actul de creaţie artistică şi critică, în sfîrşit că perceperea operei de artă nu ţine de reguli, metodologie sau sisteme, ci de intuiţia artistică, şi că toată „ştiinţa“ lui nu e decît o sistematizare a ei (ceea ce în realitate nu e chiar aşa de puţin lucru). Să admitem chiar că rostul criticii ar fi : „surprinderea şi refacerea intenţiei fundamentale a operei şi traducerea sa în limbaj critic. În acest înţeles, critica nu este numai forma exemplară a lecturii şi a contemplaţiei literare, dar însăşi re-inventarea, reconstituirea operei literare, respectiv reluarea ei într-un registru secund“ (A. Marino).

Dar chiar din acest citat se vede că acela care a formulat constatările de mai sus foloseşte nişte noţiuni din subordinea creaţiei : traducere, registru secund, reinventare, reconstituire (joc secund, epifenomen, spune Al. Dima). În fond, se putea întrebuinţa un singur termen, mai modest şi mai sigur : *interpretare*. Acesta e rolul criticii, într-un moment al desfăşurării ei, nu creaţia.

Propriu spus, critica nu-şi îndeplineşte sarcina decît în clipa în care ajunge la judecata de valoare, şi aceasta derivă dintr-un proces intelectual complex, care n-are însă nici o legătură cu năzuinţa spre „creaţie“, ci e un act de discriminare şi de judecată. E recunoaşterea titlului unei existenţe în spaţiul noosic, e o judecare a realităţii unui fenomen artistic nou, nu integrarea lui propriu-zisă în realitate. Această din urmă operaţie e tocmai *creaţia*, care există independent de critică şi modifică raportul existenţial în cadrul istoric dat şi, mai larg vorbind, al devenirii — şi pe care critica trebuie să-l recunoască printr-un act lucid de discriminare.

Spre deosebire de valoare, care e un absolut, obiectul criticii este judecarea şi, ca atare, în cea mai mare măsură, un sistem de argumentaţii, de relaţii, de stabilire de criterii. Toate acestea din urmă sînt de puţină importanţă ca realitate şi nu se dovedesc valabile decît în momentul în care critica se întîlneşte cu creaţia. Dar trebuie făcută distincţia că ea se întîlneşte în momentul ei suprem, de perfectă adecvare, cu creaţia, în timp ce ultima stabileşte cu critica o simplă legătură involuntară şi aleatorie. Scopul criticii este de a fi la obiect, deci de a-şi determina obiectul, în timp ce opera de artă există

Scanned with OKEN Scanner

în absolutul ei. În acest sens, se poate vorbi de un relativism al înțelegerii operei, dar nu de o variabilitate a valorilor și cu atît mai puțin de o dependență a lor de cei care o receptează. „Mutația" de care vorbea E. Lovinescu se poate admite ca operîndu-se în mentalitatea publicului și în gust, care e într-adevăr schimbător. Există eclipse în raportul operă-public, cum a fost cazul cu literatura medievală, continuată nemărturisit în Renaștere, dar disprețuită de umaniști, apoi, pînă în vremea Romantismului, considerată o artă „barbară", ca să fie reintegrată de-abia recent în patrimoniul cultural universal. Există o eternă reîntoarcere a valorilor, care astfel își verifică trăinicia străbătînd uneori epoci de neînțelegere și chiar secole de tot obscure.

Propunînd *adecvarea* ca principală calitate a criticii, vom observa că acțiunea criticului nu se justifică propriu-zis prin metoda aleasă : impresionistă, științifică, istorică, dogmatică etc., ci doar prin rezultate. În critica literară românească, după revoluția lovinesciană, care a impus primatul, dacă nu dogma, scrisului „frumos", greu de tot se mai admite altă formulă decît aceasta. De aici, dorința tuturor criticilor de a face un fel de literatură despre literatură, cînd mai simplu ar fi să realizeze „arta" prin frumusețea demonstrației. Negreșit că e mai plăcut să-l citești pe Lovinescu sau pe G. Călinescu decît pe Maiorescu sau pe Vianu, și încă mai plăcut pe aceștia din urmă decît pe Ibrăileanu sau pe Caracostea, dar nu trebuie să se vadă în calitatea literară a scrisului primilor o formă de „creație" sau o superioritate asupra ultimilor.

N. Manolescu a pus în circulație, în aria restrînsă a criticii românești, noțiunea de „lectură infidelă", ca una caracteristică actului critic. Din motive pe care nu le analizăm acum, s-a înțeles, prin aceasta, de către unii, lectura repetată a unei cărți cu mai multe variante de apreciere. La Sainte-Beuve, ea însemna, dimpotrivă, infidelitatea criticului față de o carte citită prin trecerea rapidă la alta, trădată la rîndul ei de alta nouă. Nimic nu autorizează însă ideea că o carte ar trebui să suporte variante de apreciere consecutive unor infidelități de lectură. Sainte-Beuve era, nemărturisit, un dogmatic, și noi

Scanned with OKEN Scanner

cel puțin nu ne amintim să-l fi surprins revenind asupra vreunei aprecieri și corectîndu-și o eroare de primă lectură.

Dar expresia rămîne nu mai puțin sugestivă și printre rosturile înalte pe care noi le atribuim criticii e tocmai *lectura fidelă*, adică stăruința cu toată seriozitatea și răspunderea în actul de judecată. Cum aprecierile, chiar cînd sînt perfect sincere, pot părea arbitrare, un critic caută totdeauna un temei solid pentru ele. De aici apelul la caracter, adică la unitatea de reacție a spiritului critic și la dezinteresarea lui înalt intelectuală.

Evident, criticul trebuie să aibă disponibilitatea de a trece de la o operă la alta, dar numai după ce și-a epuizat la prima întreaga lui capacitate de înțelegere, întocmai cum Don Juan, vagabondul iubirii, stăruia să caute în fiecare dragoste absolutul. Am zice chiar că un critic se definește prin capacitatea de a recepta noi opere, la nesfîrșit, și a le supune judecății lui. Mobilitatea lui nu trebuie să însemne superficialitate, ci o admirabilă năzuință de a îmbrățișa totalul. Dacă autorul acestei cărți și-a restrîns aria preocupărilor sale și a rămas la cîțiva autori, împrejurarea se explică tocmai prin faptul că el nu e un critic. Criticul adevărat e acela care poate judeca cît mai multe opere și a se defini și a le defini prin comparație și diferențiere.

Să mai notăm că un critic, în măsura în care e subordonat creațiilor și se adresează înțelegerii publicului, în cel mai bun caz ca un mediator, trebuie să fie un om de inteligență medie tocmai ca să poată mijloci între ele. De aici platitudinea firească a criticilor și relativa superioritate a artiștilor asupra lor. Artiștii nu sînt niciodată buni critici, contrar opiniei curente, pentru că ei sînt judecători acuți și, poate, profunzi, dar totdeauna de preferințe subiective și limitate. Dacă un Baudelaire a putut da judecăți mai sigure decît orice critic al vremii sale, împrejurarea depinde și de faptul că el nu s-a ocupat decît de operele care l-au interesat.

Nu există deci critic „genial". Un critic este totdeauna, prin genul pe care-l practică, *sub* nivelul literaturii de care se ocupă, și valoarea judecății formulate depinde de măsura integrării în universul operei. Nu e o întîm-

Scanned with OKEN Scanner

plare, atunci, că cel mai plat dintre criticii literaturii noastre, Pompiliu Constantinescu, a dat și cele mai juste judecăți asupra ei, iar G. Călinescu, cel mai „artist“ dintre criticii din perioada interbelică, a greșit cel mai des. Un artist adevărat nu face critică artistică, deoarece atitudinea lui fundamentală nu e de a judeca, ci de a valorifica sau respinge după criterii strict personale creația altora. Aceasta nu înseamnează că el nu poate îngloba critica în propria sa creație ca un moment în cadrul dialecticii procesului său creator. Dar forma lui mentală nu e de „deschidere“ în fața operelor altora (condiție ideală a criticului), ci de anulare a lor și depășire prin propria sa creație.

Cu totul opusă vederilor noastre și cu totul în afara rosturilor adevărate ale criticii este teoria acelora care văd în activitatea criticului o creație de „puncte de vedere noi în raport cu o operă“. Este cea mai nefastă sofismă în critica de artă, devierea ei cea mai abuzivă. E, prin definiție, critica văzută ca o activitate para-estetică, adică una care legitimează orice criteriu străin operei artistice, ca o bază de excursuri sau discursuri docte și parazitare pe seama operei. Căci puncte de vedere noi se pot „crea“ în legătură și cu o capodoperă și cu o inepție, iar eludarea judecății estetice duce în mod fatal la relativismul actului critic prin lărgirea cu de la el putere a domeniului de aplicare.

Lucrurile au mers atît de departe, încît cineva care se menținuse mult timp pe linia mai sigură a logicii a putut să ne surprindă cu teoria „injustiției creatoare“. După aceasta, un critic literar care susține o teză greșită e mai interesant decît unul care afirmă una justă, pentru că oferă pretexte de discuție și stimulează astfel dialectica ideilor, în timp ce al doilea o închide. Polisemia operei de artă nu autoriză pe critic să-și ia libertatea „interpretărilor“ — creatoare sau nu. Pentru un critic nu poate exista decît o singură interpretare ; altminteri înseamnă să recunoască singur falimentul activității sale sub cuvînt că lărgește libertatea actului critic.

Față de această situație, credem că nu am putea servi mai bine literatura și cititorii de literatură — și în ulti-

Scanned with OKEN Scanner

ma analiză însăşi critica literară — decît afirmînd cu modestie rolul ei cu totul subordonat creaţiei şi activ mai curînd în opinia publică. Aceasta înseamnă, cu alte cuvinte, să unim din nou cele două fire ale existenţei ei, care s-au despărţit în mod abuziv în ultima vreme : acela al criticii ca intuiţie promptă în faţa operei de artă şi acela al studiului mai amănunţit ulterior simplului act de recepţie.

Aceste două fire se leagă de dubla origine a criticii literare ; una e aceea îndeobşte recunoscută, şi anume, sursa filologică : critica de texte, aşa cum a apărut ea în zorile epocii moderne. A doua e cea a criticii orale, a afirmaţiei spontane, imediate, în faţa fenomenului artistic, datînd probabil dintotdeauna, dar care s-a constituit mai curînd în cadrul culturii franceze, în atmosfera saloanelor, a foaierelor de teatru, a foiletonisticii. (Critica germană e aproape totdeauna de primul tip şi străină în esenţă de cel de al doilea.)

În clipa de faţă, în cultura europeană, critica aceasta promptă a căzut la nivelul simplului recenzent, al înregistratorului noilor apariţii, al scribului care face dări de seamă prin revistele de informaţie culturală. Un astfel de om se formează relativ uşor : e un tip de educaţie completă a gustului, aşa cum ţările de mare tradiţie artistică pot fabrica în serie nesfîrşită printr-o bună orientare a învăţămîntului. Primul tip a proliferat sub forma eseismului divagaţionist şi al criticii cu pretenţii ştiinţifice, structuralismul fiind incarnaţiunea poate cea mai impozantă a acestei erori.

Cel care a scris această carte a încercat să reconcilieze cele două aspecte oarecum contradictorii, în tot cazul nu adiacente, ale criticii, aducîndu-le la matca lor originară. Numai astfel studiile din acest volum, publicate cu întîrziere şi concepute încă mai demult, şi-ar putea afla vreo justificare. Ambiţia lui mare stă în încercarea de a ajunge la o evidenţă clară şi simplă a propoziţiilor sale critice aici propuse, pînă într-acolo încît autorii înşişi să le fi recunoscut şi să se fi recunoscut în ele. Căci, după părerea autorului acestei cărţi, critica trebuie să devină utopia logică a creaţiei.

Scanned with OKEN Scanner

MATEI CARAGIALE

Scanned with OKEN Scanner

MATEI CARAGIALE SUB PECETEA TAINEI

E una din constatările cele mai simple și mai sigure pe care le poate face un observator al vieții noastre literare, aceea că de cîțiva ani încoace Matei Caragiale și opera lui au devenit un subiect de predilecție al criticii literare românești. O bibliografie a studiilor ce i s-au închinat (la propriu și la figurat) și a edițiilor sale de scrieri ar da un temei material constatării noastre. Îl asigurăm pe cititorul care vrea să ne creadă că noi înșine am citit numai în ultimii cinci ani mai mult de treizeci de studii despre acest scriitor a cărui popularitate e acum aceea a unei mari figuri, intrate temeinic în conștiința publică.

Împrejurarea e un fenomen cu totul recent și atestă o desăvîrșită schimbare de perspectivă în modul în care e considerat scriitorul și înțeleasă opera sa. Nu că înainte de aceasta ar fi lipsit comentatorii laudativi ori chiar entuziaști. Matei Caragiale a avut parte din prima clipă de o reacție acută a iubitorilor de frumos — și admirația care a mers crescînd a dus la constituirea unui adevărat cult, care dacă nu și-a precizat încă marele pontif, și-a aflat un mare poet ce i-a scris un strălucit *introibo* la liturghia lui : Ion Barbu, autorul neuitatului *Protocol al unui club Mateiu Caragiale*. Pene dintre cele mai cu autoritate au slăvit talentul poetului, puterea de evocare a cronicarului, privirea lui nemiloasă și în același timp dispusă la toate visările, horbota stilistică a vrăjitorului-artist.

Dar oricît de mari ar fi fost aceste manifestațiuni de fervoare, ele nu au izbutit să-l scoată pe Matei Caragiale

280.531
BIBLIOTECA MUNICIPALĂ IAȘI

Scanned with OKEN Scanner

din negura unei anume concepții care vedea în el cel mult un original, un spirit bizar și contrafăcut, destinat să rămînă în afara cursului viu al unei literaturi ce se orienta cu totul altfel. Numai poeții vorbiseră de el cu entuziasm și, spre onoarea lor, un Perpessicius și un Tudor Vianu, dintre critici. Cît privește popularitatea, ea e un fenomen cu totul recent și nimeni nu ar fi putut prevedea o tipărire a operei lui Matei Caragiale în condițiile unei colecții foarte răspîndite, cum s-a întîmplat în 1965, cînd „Biblioteca pentru toți" i-a scos opera într-un tiraj de o sută de mii de exemplare. (Astfel, ne amintim că prin 1945—1946, cînd noi înșine am cumpărat pentru prima oară *Craii de Curtea Veche*, ediția „Cartea românească", apărută în 1929, se găsea încă în unele librării periferice și ne-a fost astfel accesibilă.)

Un asemenea fenomen cere o explicație, pentru că timpurile noastre nu ni se par deloc propice valorificării acestei cărți, iar atmosfera ei generală e tot ce poate fi mai depărtat de idealurile pe care le cultivă lumea noastră. Să nu ni se spună că accentele ei „critice" (indiscutabile de altfel) ar reabilita pe autor, punîndu-l în categoria scriitorilor care se desolidarizează de materia literaturii lor și schițează o acuzație la adresa lumii din care și-au extras-o. Nu. Matei Caragiale a fost negreșit un reacționar, un ins cu nostalgia trecutului și un cultivator singuratic al unor idealuri de viață socială anacronică — pe care și le-a afirmat, de altminteri, inoportun și bățos chiar în timpul vieții sale, adică într-un moment istoric în care cuvîntul de ordine (dacă nu și realitatea de fapt) era democratismul, iar demagogia prolifera la toate nivelurile vieții publice. Cu atît mai puțin pot fi gustate asemenea atitudini în vremea noastră, care, printre altele, a adus o anumită viziune lucidă a trecutului, scump lui Matei Caragiale, colorîndu-l într-o lumină crudă, dar justă, în care s-au risipit cu totul frumoasele lui eresuri imaginative.

Este, desigur, un capitol interesant al vieții operei lui Matei Caragiale acest entuziasm pe care lumea zilelor noastre îl arată lucrării lui artistice. Nu știm pe nimeni însă care să fi încercat să-l și explice. Mai ales că situația autorului lui *Remember* nu e chiar atît de singu-

Scanned with OKEN Scanner

lară și există și alte opere care au fost valorificate din plin tocmai într-un climat care le părea cu totul defavorabil. Șerban Cioculescu a făcut cîndva o interesantă apropiere între *Craii de Curtea Veche* și romanele „crepusculului aristocrației" și a numit pe unul dintre ele: *Il gattopardo* al principelui de Lampedusa, o carte de succes mondial și care prezintă momentul în care o societate dispare și e înlocuită cu alta. Apropierea ni se pare deosebit de prețioasă, deși criticul a făcut-o numai cu scopul de a scoborî lucrarea literară a scriitorului nostru, adică pentru a-i contesta autorului capacitatea de creație epică, comparîndu-l cu un exemplu ilustru de valorificare a scrisului narativ și realist.

Ni se pare că această comparație merită să ne solicite atenția și pentru alte cuvinte. Pentru chestiunea care ne preocupă, vom aminti că romanul principelui sicilian e o lucrare care a apărut într-un moment istoric cu totul defavorabil receptării lui: cu ocazia aniversării marii mișcări de unificare națională a Italiei, cunoscută sub numele de Risorgimento. Nu mai e nevoie să amintim celor care au citit *Ghepardul* cum sînt prezentate acolo eroicele evenimente care au culminat cu debarcarea celor O Mie în Sicilia și eliberarea insulei de sub stăpînirea Bourbonilor.

Cum se face atunci că asemenea opere au putut deveni populare în niște împrejurări istorice care le contraziceau în esență? Desigur, o explicație ar fi aceea că publicul se simte uneori atras tocmai de ceea ce-l contrariază, printr-un soi de lege a compensației. Există un fel de năzuință romantică pentru „altceva", care face pe oamenii de acțiune să prefere la lectură reveriile poeților, pe marii savanți să-și petreacă vremea liberă cu romane ușurele, iar pe cei care trudesc la munci grele să se intereseze de viața conteselor și a lumii „bune". Nouă însă ni se pare că, la un nivel mai profund, explicația ar putea fi și alta. Publicul poate recepta o operă de artă care vine împotriva năzuințelor sale, în momentul în care desfășurarea istorică a ajuns la acel punct în care se neutralizează cu totul efectele unei atari acțiuni și cititorul o poate contempla cu cea mai desăvîrșită indiferență.

Scanned with OKEN Scanner

Credem că aceasta e situația lui Matei Caragiale. Mania lui nobilitară, cultul caselor de veche „stirpe", spiritul estet, cu desăvîrșire anacronice chiar în timpul vieții scriitorului, nu puteau trezi societății contemporane cu noi decît un zîmbet indulgent ca pentru o mare naivitate. Astăzi, cînd dosarul problemei s-a închis definitiv, atitudinile și preocupările lui Matei Caragiale, prin aerul lor de enormitate, dezarmează orice critică și nu pot fi luate în serios de nimeni : ele conferă celui care le-a practicat un soi de originalitate bizară și trezesc mai curînd simpatia pentru situația ingrată în care scriitorul nostru s-a pus, avînd a-i suporta neplăcutele consecințe pe propria sa piele.

Am aminti aici de situația lui Barbey d'Aurevilly și a lui Villiers de l'Isle-Adam, scriitori de paradă aristocratică, cultivînd un stil anacronic într-o societate orientată altfel și trezind, ca și Matei Caragiale, mai curînd zîmbetul decît spaima ori reprobarea cuiva. Numele lor sînt des pomenite alături de cel al lui Matei Caragiale, care le-a cunoscut negreșit operele și a putut afla în stilul lor de viață unele exemple. Dar apropierea trebuie făcută în termeni mai exacți, pentru că ei și-au desfășurat activitatea într-un complex istoric total diferit și într-un spațiu în care gesturile lor aveau cu totul alt ecou, sau, mai bine zis, puteau avea un real ecou.

Amîndoi au fost niște veleitari nebuloși și anacronici, dar chiar între pozițiile lor se pot face unele discriminări semnificative. Barbey nu era propriu-zis un nobil (numele cu particulă nobiliară : d'Aurevilly i-a venit de la un unchi, care i l-a „cedat" murind). Era, cum s-ar spune pe românește, un mic boiernaș de țară, familia lui de țărani mai înstăriți avea însă rădăcinile adînc înfipte în pămîntul Normandiei natale, cum se întîmplă de atîtea ori cu familiile rurale din această provincie a Franței. Dar mai mult decît titlul sau situația materială, familia lui era legată de vechiul regim și nu întîmplător rudele lui Barbey au luat parte la acțiunile contrarevoluționare, intrînd în rîndul acelor *chouans*, cum se numeau în această parte a Franței adversarii activi ai revoluției pe care scriitorul îi va evoca în romanul său *Le chevalier*

Scanned with OKEN Scanner

des Touches. Spiritul tradiției, cultul tronului și al bisericii caracterizau lumea în care Barbey a văzut lumina zilei, și la ea va reveni el în evocările lui romanești, și ei îi va închina ultima parte a vieții sale de scriitor. Căci deși a avut o perioadă republicană și una bonapartistă, numele lui se leagă de reacțiunea legitimistă și catolică care face din el un fel de Chateaubriand al jumătății a doua a secolului al XIX-lea.

Regimul dinastiei de Orléans, apoi a II-a republică și imperiul lui Napoleon al III-lea erau niște hibrizi între monarhia de tip vechi și parlamentarismul de inspirație girondină, dar în fapt copiat după cel englezesc. Atmosfera era de mediocritate fără perspective, de echivoc convenit, de placiditate și de huzur. Barbey se simțea atras de idealurile eroice ale aristocrației de stil vechi, sau cel mult de revolta gălăgioasă a Frondei, nu de compromisul cu cele ale burgheziei încarnate în personaje de tipul bancherului Lafitte. Nu e de mirare că acest „legitimist" s-a simțit mai aproape de epopeea lui Napoleon, și, într-adevăr, multe din personajele sale sînt foști ofițeri care au făcut carieră în campaniile primului imperiu.

Lamartine l-a numit „Ducele de Guise al literaturii", denumire prea frumoasă ca să fie și absolut exactă. Căci „acțiunea" lui Barbey, cîtă a putut fi, n-a depășit nivelul unei afaceri de presă și de saloane, în timp ce ducele de Guise a fost un conducător de armate, un bărbat de stat și un om de mase, în stare să ducă un război sîngeros și îndelung și să încarneze o politică populară, chiar dacă nu just orientată. Intransigența lui Barbey, cu totul deplasată, sau mai curînd *prost plasată,* s-a desfășurat într-o existență de o nobilă sărăcie (se spunea că singura lui avere erau un pat de fier și un crucifix), iar temperamentul lui viril, curajul de a merge împotriva opiniei publice fac din el negreșit un luptător.

Cu totul alta e situația lui Villiers de l'Isle-Adam. Acesta era un nobil autentic, purtînd un nume strălucit. Chiar dacă nu era descendentul marelui maestru al ordinului Sfîntul Ioan de Ierusalim, devenit sub conducerea lui al cavalerilor de Malta (și nici nu avea cum să fie pentru că acesta era o tagmă de cavaleri-călugări), Vil-

Scanned with OKEN Scanner

liers avea printre strămoşi o mulţime de figuri ilustre ale istoriei.

Activitatea lui se desfăşoară oarecum după aceea a lui Barbey, adică după ce în istorie se mai depănase un ev. Era sfîrşitul celui de al II-lea imperiu şi începutul celei de a III-a republici. (Villiers moare exact în momentul în care se inaugura marea Expoziţie Internaţională, prilejuită de sărbătorirea centenarului Marii Revoluţii Franceze.) Panorama politică se schimbase cu totul şi mentalitatea oamenilor de asemenea. Sceptic în puterea acţiunii, visător, dar şi lucid, Villiers nu a fost propriu-zis un om de partid. Ironia lui feroce se aliază cu o imaginaţie dintre cele mai ingenioase şi mai constructive, depăşind realitatea imediată, pentru a se refugia în idee şi în vis, într-un hegelianism de stil propriu, în ocultism şi în preocuparea, ea însăşi romantică, pentru literatura de anticipaţie ştiinţifică. Oricît de lipsită era de simţul realităţii, poziţia lui, ca şi aceea a lui Barbey d'Aurevilly, se poate justifica pînă la un punct şi ea avea un anume temei pe un fundal de viaţă aristocratică şi de istorie romanescă cum numai Franţa putea oferi tuturor visătorilor ei fii, prea nemulţumiţi de prezent, chiar şi în secolele de domnie ale vilei burghezii.

Revenind la Matei Caragiale, ce justificare puteau avea fumurile lui aristocratice într-o societate structurată cu totul altfel ? Ce legitimitate putea invoca acest om de origină comună, fiul unui intelectual de o speţă considerată de el deloc recomandabilă, şi al unei femei simple ? Prin ce mistere ale orgoliului şi ale înşelării de sine, Matei Caragiale a putut înlătura pînza prea deasă a realităţii şi privi aşa de departe şi aşa de sus, atribuindu-şi o extracţie strălucită şi cultivînd ca pe o veleitate snobismul unei lumi care nu era a lui şi în care nu trăia ?

Orice am putea spune despre aceste atitudini şi oricît le-am judeca inoportune, ele ne duc direct la o constatare caracteristică pentru întreaga existenţă a lui Matei Caragiale, şi anume că omul acesta putea să trăiască o realitate zămislind-o cu marea putere a închipuirii. Neizbutind să-şi facă recunoscute de către cineva ilu-

Scanned with OKEN Scanner

zoriile lui drepturi, el le-a considerat ale sale, atribuindu-şi-le singur printr-un act de mare voinţă. Unul din învăţămintele istoriei pe care Matei Caragiale o cunoştea mai ales în amănuntele ei insolite e acela că stilul nobil nu este totdeauna încarnat de nobili. Contemplînd portretele diverselor personaje istorice pe care avea ocazia să le vadă decorînd interiorul lui Paşadia, cel care povesteşte împrejurarea face următoarea reflecţie foarte semnificativă :

„Ce tainică înrudire îl lega de acei slăviţi dregători mari din trecut, de chipurile cărora îi plăcea să se înconjoare şi ale căror îndărătnicii, apucături şi gusturi era aşa de îmbîcsit, că ei înşişi, de ar fi fost rechemaţi la viaţă, s-ar fi recunoscut mai curînd într-însul decît în propriii lor urmaşi ?“

În sfîrşit, în calitate de heraldist şi genealogist doct şi pasionat, scriitorul nostru ştia că în obîrşiile oricărui om, chiar a celor de nobilă „stirpe“ există mistere şi ascunzişuri şi că hazardul poate interveni uneori scoţîndu-l pe un descendent ilustru de pe „linia“ familiei şi a-l face să răsară prin bastarzi şi mezalianţe în cu totul alta.

„Se întîmplă iarăşi ca, acolo unde cu gîndul nu gîndeşti, să răsară fiinţe cărora le trebuie căutată aiurea, în alte ţări, la alte neamuri, în alte veacuri, adevărata asemănare, fără a li se putea bănui măcar, în vreun fel, cu aceia de cari îi despart prăpăstii de timp şi de stirpe, vreo cît de îndepărtată înrudire.“ *(Remember)*

De aici pînă la afirmaţia făcută într-un alt context cum că „la casele mari (...) strămoşii sînt pe alese“ nu e decît un pas — şi acest pas Matei Caragiale n-a ezitat să-l facă întrucît îl privea pe el.

Dar mai e o a doua serie de întîmpinări pe care concepţia nobilitară a vieţii, aşa cum o înţelegea scriitorul nostru, trebuia să o înfrunte. Stilul vieţii publice în România, chiar înainte de primul război mondial, nu era cel aristocratic. O oligarhie formată din ciocoi mai vechi sau mai noi, adică de parveniţi de diferite vîrste, dădea

Scanned with OKEN Scanner

tonul vieţii sociale. Un stat curat constituţional reprezenta şi susţinea o suprastructură parazitară şi găunoasă, care trebuia umplută cel puţin cu vorbe. Atmosfera nu era de morgă şi rigiditate aristocratică, ci de improvizaţie şi de provizorat, de facilitate şi de viaţă fără tradiţii adînci. Politicianismul, chiar dacă nu avea funcţia importantă pe care i-o atribuiau mai vechii istorici, deţinea o pondere de seamă cel puţin în stilul public al vechiului regat. Caracterul foarte apropiat al celor două partide — ce începuseră să-şi zică „istorice" — permitea personalităţilor rămase, ca şi Dandanache „fără coledziu", să treacă dintr-unul în altul, după nevoile momentului, suprimînd astfel şi mai mult barierele ca să le zicem aşa „ideologice" dintre ele. În jurul anului 1900, adică în epoca în care adolescentul Matei Caragiale putea să înceapă să se gîndească la perspectivele unei cariere, partidul conservator, spre care ar fi fost logic să-l îndrume fumurile lui aristocratice, oferea spectacolul unei organizaţii politice dominate de oameni prin excelenţă „noi". Figurile lui marcante erau : un boiernaş de ţară, fiul unui cîrciumar (despre care se spunea că avea la activul lui şapte falimente), fiul unui profesor ardelean, descendentul unui presupus hoţ de cai şi fiul unui căruţaş dintr-o mahala bucureşteană. I-am numit pe Carp, Take Ionescu, T. Maiorescu, Al. Marghiloman şi Delavrancea. Cu excepţia lui Gh. Cantacuzino şi a lui N. Filipescu, nici unul din membrii mai răsăriţi ai partidului nu era boier.

O asemenea împrejurare nu putea să scape privirii atente a lui Matei Caragiale, care vedea în jur numai un feroce arivism, pasiuni mărunte, dînd vieţii publice româneşti o anumită „mişcare" şi o anumită efervescenţă sub care se ascundea un conservatorism rigid, de alt soi, al marilor interese. Lipsa de tradiţie era aspectul cel mai izbitor al acestei vieţi şi de aceea tînărul cultivator al stilului nobilitar nu-şi putea aşeza visele pe vreo temelie cît de cît istorică. „Matei Caragiale, scrie cu toată dreptatea Vladimir Streinu (*Pagini de critică literară,* 1968, I, p. 155), nu se sprijinea în atitudinile de vechi şi nobil stil ce lua, cît şi în aplecările heraldice sau genealogice pe nici o realitate obiectivă."

Scanned with OKEN Scanner

Exista desigur în ţara noastră o nobilă şi mare tradiţie : aceea a luptei pentru libertate şi pentru independenţă, a efortului de afirmare naţională, a revoluţionarismului social, a idealului unirii. Dar ce avea a face Matei Caragiale cu asemenea lucruri ? Lui îi trebuiau palate somptuoase, fastul unei vieţi de curte, rafinamentul inutil al nobleţii, toate avantajele bunului trai într-un decor aristocratic, pe lîngă „cei Aleşi" şi pe lîngă „Cîrmuitori". Lipsind acestea, istoria devenea o marda opăcită şi pocăltită, demnă de tot dispreţul.

... Şi cum nu se putea lipsi de ele, omul nostru s-ar fi mulţumit cu simplele lor surogate. De aceea e de-a dreptul penibil să-l surprindem pe Matei Caragiale, spirit superior din atîtea puncte de vedere, cultivînd simpla contrafacere şi ajungînd de pildă să considere unul din cele mai fericite momente ale vieţii sale clipa în care a asistat la o şedinţă a Camerei stînd în spatele unui politicastru ca Alecu Bădărău, al cărui şef de cabinet devenise.

Matei Caragiale avea aşadar nevoie de încă un mare efort de voinţă, de data aceasta ca să-şi creeze un cadru. Căci atît el cît şi Barbey d'Aurevilly (sau Proust, mai tîrziu) erau oameni care aveau nevoie de stilul nobil al existenţei mai mult decît de nobilime însăşi. El s-a declarat partizan al despotismului luminat, franc însă, nu deghizat, în care printre altele monarhul acorda pensiuni şi favoruri. Simţind necesitatea unui regim de inegalitate şi favoritism, el a alergat după distincţii în forma lor cea mai decorativă, adică a ordinelor şi decoraţiilor (nici Macedonski, de pildă, nu le dispreţuia însă). El nu s-a mulţumit cu ideea superiorităţii sale artistice şi intelectuale (care-i acorda, de fapt, cea mai autentică şi trainică nobleţe), ci a căutat să şi-o traducă pe plan social sau mai curînd monden, în forma care nouă azi ni se pare cea mai copilărească, dar care ţinea de însăşi structura vechiului regim. Căci nu trebuie să ignorăm faptul că anacronicul astăzi cult al „ordinelor" este unul specific societăţii aristocratice. (Aşa, de pildă, toţi democraţii din Franţa au văzut în instituirea ordinului *Legiunii de onoare* de către Bonaparte, pe atunci doar prim-consul şi respectînd încă formal democraţia, un început de alu-

Scanned with OKEN Scanner

necare spre stilul vechii monarhii, întemeiată pe ierarhie și pe titluri.)

Astfel și-a făcut Matei Caragiale un „personaj", amestec bizar de visare, închidere în sine, nepăsare afectată, cult al inutilităților istoriei — și care, în bună măsură, ascundea adevărata lui fire. Paul Zarifopol, care l-a cunoscut bine — încă din perioada în care personalitatea lui începuse să se afirme și conflictul dintre el și tatăl său luase forme deja acute —, îi atribuia și lui geniul rîsului, care era al familiei, sub forma însă a „sarcasmului savurat și studiat". Afirmație ce a putut să treacă drept surprinzătoare (rare sînt în literatura noastră operele mai lipsite de umor ca aceea a lui Matei Caragiale !) în acea vreme, în care majoritatea „portretiștilor" acestui scriitor îl văzuseră, de pe celălalt trotuar și chiar de pe celălalt tărîm, cum se exprimă sugestiv și spiritual Perpessicius. Matei Caragiale era vizibil incomodat de societatea numeroasă, ca și de aceea de discutabil nivel a cafenelei (așa cum își amintește despre el Cezar Petrescu), dar era un încîntător om de lume și, în cerc restrîns, de o anumită afabilitate. Lipsit de ușurința vorbirii în cursul unei conversații animate, el o avea pe aceea în monolog, care pretindea un auditoriu tăcut și respectuos. În sfîrșit, nici spiritul nu-i lipsea, dar îl poseda în forma ce pe franțuzește se numește *l'esprit de l'escalier*, adică nu avea replica facilă și promptă, care-l făcea atît de temut pe tatăl său. „Numai între prieteni, scria Lovinescu (*Memorii*, III, 1936, p. 16), în intimitate, reapărea demonul părintesc al elocinței și paradoxului."

Plăcîndu-i să cultive misterul dintr-o orgolioasă discreție — același mister pe care-l lăsa să planeze asupra eroilor săi — Matei Caragiale s-a strecurat printre contemporani ca o figură caracteristică dar absolut impenetrabilă. E vorba, firește, de ultimii ani din viață, cînd omul își cîștigase o notorietate literară : în prima parte a vieții, el a putut trece doar drept un amator prețios, un scriitor de ocazie, interesant prin ascendența lui ilustră și copleșit cu totul de ea. Cînd gloria l-a ajuns, în fine, și personalitatea lui mai deschisă acum curiozității publice, îndeosebi tinerilor și poeților, a început să intereseze, Matei Caragiale s-a grăbit să plece brusc în

Scanned with OKEN Scanner

regatul umbrelor, unde nu este numai imposibilitatea întoarcerii, ci și cea mai pecetluită taină.

Exhumarea acestei figuri bizare este mai curînd o problemă de arheologie literară decît de istorie, și cel care o va întreprinde va avea să înfrîngă cele mai grele și mai perfide obstacole. Ele vin în primul rînd din partea memorialiștilor care au exploatat mai mult ciudățeniile acestei figuri decît laturile ei firesc omenești și, de aceea, noi credem că numai corespondența scriitorului și paginile de jurnal, încă necunoscute publicului, pot fi luate în considerație ca niște documente serioase. Căci Matei Caragiale a intrat în legendă chiar înainte de a muri și și-a făcut o legendă tocmai prin imaginea deformată pe care a oferit-o curioșilor. Știind că frumusețea istoriei este tocmai partea ei de taină, acest om a lăsat să se vadă din el exact atît cît să nu se vadă esențialul. Cultivînd ideea că arta dublează realitatea înainte de a o reproduce, el s-a propus ca subiect de literaturizare înainte de a fi un obiect de studiu.

E drept că a și fost ajutat de împrejurări. Rar ne-a fost dat să vedem o mai gravă insuficiență a portretiștilor ca în cazul său. De la G. Călinescu, care-i dedică jumătate din spațiul rezervat în *Istoria literaturii române* schițării unui instantaneu portretistic — pe cît de real poate, pe atît de sumar ca adevăr sufletesc — și pînă la Al. Rosetti, care l-a vizitat acasă și a putut vedea în el un „bărbat înalt" cînd scriitorul era mai curînd mic de statură, toate evocările figurii acestui om sînt de un deplorabil schematism și de o egal de regretabilă literaturizare. Negreșit că Matei Caragiale trebuie să fi jubilat de dincolo de Styx de confuzia memorialiștilor, căci el, ca poet și cronicar al trecutului, știa foarte bine că legendele sînt totdeauna mai frumoase decît adevărul. Omul a izbutit indiscutabil, așa cum spunea T. Vianu, „să se ascundă aproape pe de-a întregul în artist și amintirea lui este menită să rețină numai chipul poetului muzician care a topit din nou, în tainicele lui retorte, limba aspră a gloatelor pentru a distila un suc mai dulce, cu puteri vrăjite și răscolitoare". (*Studii și portrete literare*, Craiova, 1938, p. 20—21.) În așteptarea unui material documentar mai amplu, pe baza căruia să încerce a um-

Scanned with OKEN Scanner

ple golurile numeroase ale biografiei, istoricul literar este împins să deducă datele existenţei umane a lui Matei Caragiale din ecourile ei în operă, ceea ce nu poate fi făcut decît cu mare circumspecţie. Căci scriitorul care se ameţea pe sine cu visele cele mai îndrăzneţe este un derivat al funcţiei compensatoare a unui om amar şi nesatisfăcut, dar a cărui personalitate se realizează mai ales în sensul fanteziei creatoare, adică a artei, unde toate himerele sînt îngăduite, ba chiar necesare. Opera lui literară poartă din plin pecetea acestei duble surse : a evaziunii în lumea fără hotare a visului şi a observaţiei lucide şi nemiloase a realităţii. Matei Caragiale nu este un scriitor care putea primi de la realitatea înconjurătoare îndemnul de a scrie în felul în care şi l-a ales şi a-şi întemeia pe ea o atitudine care nu mai era a nimănui.

Negreşit că opera lui, înainte de a fi o mare reuşită artistică, e una prin excelenţă artificială, şi noi vedem aici o voinţă decisă a autorului şi centrul gravitaţional al concepţiei sale despre artă. Dispreţuind sugestiile pe care i le dădea realitatea şi tratînd-o „mult semeţ şi liber", el şi-a făcut una a sa, după propria sa voie. Oricîte elemente „realiste" ar conţine lucrarea lui artistică, ele trec mereu pe planul secund în preocupările omului care nu le ignora de fel, dar care încerca necontenit să se îndepărteze de ele. Chestiunea are multiple aspecte, din care noi vom pune în discuţie în primul rînd stilul — şi urmărind nu toate consecinţele care ar decurge dintr-o examinare mai amănunţită.

S-a vorbit de arhaismul acestui stil şi în legătură cu aceasta trebuie notat faptul, ce n-a putut fi constatat decît recent, că arhaizarea lui reprezintă o etapă mai curînd tardivă în arta scriitorului. Corespondenţa lui Matei Caragiale, cu toată pecetea ei hotărît literară, e redactată într-un stil foarte modern, mai curînd neologizant şi franţuzit. Cezar Petrescu, în amintirile sale despre autorul *Crailor*, vorbeşte de mai multe faze ale elaborării acestei scrieri în care autorul intervenea mereu încărcînd stilul. Şi impenitentul romancier îl sfătuia pe Matei să renunţe la acest procedeu pentru a grăbi procesul de

Scanned with OKEN Scanner

elaborare al unor opere — în cazul de față al romanului *Sub pecetea tainei.*

Nu știm cum ar fi putut fi stilul lui Matei Caragiale altfel decît îl cunoaștem noi azi : el ni se pare un logic rezultat al unei concepții precise, fără însă ca prin aceasta să ne apară și firesc. Cît privește arhaismul lui, trebuie observat că scriitorul știe să întrebuințeze și neologismul și, de multe ori, neologismul care nu căpătase încă drept de cetățenie în limba curentă : *vil, imund, fad, periplu, culpabil* — ca să nu mai pomenim de buclucașa *quintă* în stil manuelin.

Arhaismul rămîne însă unul din aspectele cele mai frapante ale stilului lui Matei Caragiale și el are o oarecare legitimitate, dar nu una deplină. Toate povestirile scriitorului nostru evocă acțiuni ce s-au petrecut foarte aproape de zilele noastre, în tot cazul într-un moment istoric precis determinat ; de ce a fost neapărat nevoie de adoptarea unui asemenea mod de exprimare ? Dacă am compara stilul lui Matei Caragiale cu acela al romanelor lui Duiliu Zamfirescu, al nuvelelor lui Brătescu-Voinești, sau (oroare !) cu al schițelor lui Ion Luca Caragiale, acestea din urmă ne-ar apare ca lucrarea artistică a unor scriitori mult mai moderni. Dacă am încerca să precizăm momentul istoric în care cade acțiunea celor trei mari povestiri ale lui Matei Caragiale am vedea că el coincide în mare cu al unor romane ca *Enigma Otiliei, Întunecare, Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război.*

Trebuie, desigur, să ținem seama că, exceptînd pe *Remember,* celelalte opere narative ale scriitorului nostru înfățișează și fapte petrecute mai demult, uneori cu decenii înainte, și în care un parfum de vetustate nu e chiar nelalocul lui. Dar cei care vorbesc sînt oameni ai veacului nostru, inși despre care ne așteptăm să întrebuințeze limbajul unor intelectuali, cel mult din jurul anului 1900. E cu totul improbabil ca un personaj ca Teodor (din *Sub pecetea tainei*), polițist monden și om al Palatului, intelectual cu studii la Paris și format în ambianța „marilor prefecți de odinioară", să debiteze despre o doamnă care era așteptată la o înmormîntare această frază sucită în stil cronicăresc : „cîteva persoane

Scanned with OKEN Scanner

(...) o putuseră la sosire zări". Sau Pașadia, om de curte și de carte, să spună „spijă" în loc de bronz, și cu atît mai puțin Pantazi să numească blana de jder, care formează fondul unui blazon, pe turcește : „sîngeap".

Vorbirea acestor oameni pare „tradusă" și, într-adevăr, după cum s-a mai observat, unul din procedeele stilistice ale lui Matei Caragiale e utilizarea decalcului lingvistic, expresia curentă, alcătuită din termeni consacrați, sau chiar neologici, fiind transpusă în echivalente neobișnuite sau arhaice. Așa, de pildă (sau „bunioară"), în loc de *alter ego* vom avea : *alt eu însumi*, în loc de răscoala din nouă sute șapte : *zurbaua* din nouă sute șapte, sau în loc de străzile periferice : *uliţele de pe la margine*. Scrisul lui Aubrey de Vere devine : *scriptura ;* explicația : *tălmăcirea ;* prezentările de rigoare : *înfățișările de rigoare ;* dezagregarea : *dezalcătuirea ;* înțeles : *însemnare ;* steagul cu armele familiei Pantazi : *praporele ;* perspectiva unei vieți bogate : *vedenia unei vieţi bogate ;* șampania se servi : *șampania se sluji ;* grădinile suspendate : *grădinile atirnate ;* secolul al șaisprezecelea : *suta a șaisprezecea ;* anul de doliu : *anul cernit.*

Matei Caragiale întrebuințează constant *a zugrăvi* în loc de a picta ; *cadre* în loc de tablouri ; *a danța* în loc de a dansa. Sau pentru ca imaginea lui Sir Aubrey de Vere să-i rămînă în inalterata ei puritate, povestitorul tragicei întîmplări nu se duce să-i vadă cadavrul la morgă, *pentru a nu vătăma în mintea mea icoana senină a făpturii din afară.*

Mari efecte stilistice obține scriitorul nostru din asocierea termenului modern cu cel arhaic, de tipul *vals domol* în loc de vals lent, *ostroavele Antile* în loc de insulele Antile, sau *cleștare de Boemia* în loc de cristale de Boemia, sau *năstrape de Delft*, turcismul *năstrape* însemnînd *căni, vase de ceramică.* Căci momentele în care Matei Caragiale acceptă un regim stilistic unitar sînt rare ; am da ca exemplu excepțional, și pentru a invedera arhaizarea voită a textului, evocarea originei tulburi a lui Pașadia, în stil curat arhaic :

„Femeile ce slujiseră de matcă — greaca ursuză și sanchie, clocindu-și cu gura încleștată lunga

Scanned with OKEN Scanner

dambla între hîrdaiele de neramzi şi de gazii, sîrba haină şi dîrjă care pe patul morţii scuipase grijania în barba popii şi-şi dase sufletul blestemîndu-şi copiii, braşoveanca zăcaşă şi făţarnică roasă de schiros şi de pismă — înveninaseră mai mult acel sînge bolnav, îi sporiseră funesta zestre de racile şi de beteşuguri, dar ascuţiseră totdeodată şi deşteptăciunea celor născuţi dintr-însul, acea stearpă deşteptăciune, nesănătoasă şi ea poate, care atinsese o aşa înaltă stepenă de agerime la vlăstarul din urmă."

Sînt adunaţi aici o mulţime de termeni ieşiţi din uz (cu excepţia lui *funest*) într-un adevărat tur de forţă, în care nu se poate să nu recunoaştem o voinţă bine determinată de a face stil, eventual chiar şi cu dicţionarul în mînă. Ne îndoim că pe la 1910 oamenii din mediul povestitorului spuneau cancerului *schiros*, sau în loc de paralizat *încleştat* şi în loc de grad *stepenă*. E tot atît de discutabil că inteligenţa nocivă a lui Paşadia putea fi comparată cu *omagul* (o plantă otrăvitoare dar şi cu virtuţi afrodisiace şi terapeutice cunoscută mai mult sub numele de *omeag* în părţile de răsărit ale ţării) sau că Pirgu, pentru a se pune pe picioare după practicarea prea intensă a cultului lui Comus, se ducea la moaşă să-l tragă cu *opodeldoc*. Acest prea sonor cuvînt, cu rezonanţă de onomatopee, este un medicament care servea ca alifie sau, dizolvat în alcool, la tratarea reumatismelor sau a luxaţiilor. Dicţionarele nu-l înregistrează (doar *Enciclopedia* lui Diaconovich), dar opodeldocul avea mare curs în ţările germanice ca leac băbesc, numele lui avînd o etimologie necunoscută, deşi medicamentul era recomandat de însuşi marele Paracelsus, care-l ortografiază *oppodeltoch*.

Matei Caragiale este, credem, ultimul om din generaţia lui care a folosit *simţimînt* în loc de sentiment, după cum tot el a dezgropat, după părerea noastră, termeni ca *a adăsta* sau *a via*, folosiţi acum destul de des în limbajul literar. Un cuvînt predilect al scriitorului nostru este adverbul *estimp*, căruia el îi dă cele mai variate şi mai deconcertante înţelesuri, aşa de neaşteptate încît de la

Scanned with OKEN Scanner

un punct încolo ne putem întreba dacă nu cumva adevăratul sens îi scăpa. Cuvîntul înseamnă *din anul acesta*, eventual *recent*. „Bunioară" : An n-am cîştigat, estimp am păgubit, la anul trag nădejde *(Dicţ. limbii rom. lit. contemp.)*. Sau : Cît rod au adunat estimp cît an şi cît anţărţ (*Tiktin*) ; Fînul de estimp : fînul de anul acesta (*Scriban*). La Matei Caragiale *estimp* înseamnă : în acest timp : „Estimp, arşiţa creştea tot mai aprigă". (*Remember*) „Îi aţipea oare estimp voinţa ?" *(Craii de Curtea Veche)* „Estimp, îmi povestea pripit, înecîndu-se." (*Sub pecetea tainei*) Sau, cuvîntul are sensul de : deodată, brusc : „Estimp, o vie mişcare se iscase în tot birtul" *(Craii...)*, ba chiar şi cel de : trecere a vremii : „Estimp curiozitatea de a şti ce a fost cu Gogu Nicolau s-a stins". *(Sub pecetea tainei)*

Faţă de utilizarea specială a acestui termen ne exprimăm toată „nedomerirea", cum ar fi spus însuşi scriitorul. Îl pescuise oare dintr-un context în care sensul era acela pe care i-l dădea el ? Se poate admite ; dar chiar dacă ar fi aşa, utilizarea acestui arhaism într-o formă încă mai neuzuală e un semn că scriitorul forţa mereu convenţionalismul semantic, încercînd forme insolite, ceea ce aruncă asupra stilului său o lumină neaşteptată şi puternică, dar în egală măsură îl umbreşte voit şi cu metodă. *

În sfîrşit, să consemnăm în sprijinul constatării noastre relativ la eterogenia stilului său, că Matei Caragiale întrebuinţează şi multe expresii populare, fără justificare însă în ambianţa în care sînt plasate, căci el le pune în gura unor personaje de formaţie mai curînd străină şi cărturărească, precum cosmopoliţii Paşadia şi Pantazi,

---

* Un aspect relativ secundar, dar totuşi semnificativ, e acela al onomasticei personajelor sale. Şi aici sîntem transpuşi într-un plan încă mai depărtat de cel comun, numele lor fiind în general ieşite din uz, voit arhaice şi pitoresc balcanice. Să lăsăm pe Pirgu, Pantazi sau Paşadia, nume prea obişnuite acum ca să ne mai supere urechea, dar ne vom referi la ceilalţi eroi prezenţi în scenă, sau la care se face numai aluzie : Masinca Drîngeanu, Lena Ceptureanu, Siţa Gîrbu, Caegiu, Daniel Zorilă, Manolache Melissiano, Haralambescu, Sumbasacu Pirgu, Tinculina Gaiduri, Frosa Bojogescu, doamna Mursă.

Scanned with OKEN Scanner

sau le face să răsune în cursul unor povestiri care nu le îndreptățesc în nici un chip : a-ți pierde sărita, a dat Nan peste găvan, a înțărcat bălaia, a o lua rara, a se simți la strîmt, a se umeri cu buțile etc.

Limba lui Matei Caragiale e una care nu s-a vorbit niciodată și nu e caracteristică pentru nici o epocă anume. Ca și viziunea asupra realității, ea e rodul concepției artistice generale a acestui scriitor ciudat, o dată mai mult greu de clasificat. Căci cu tot caracterul ei obscur, ea nu are nici o legătură cu experiențele moderne ale expresiei poetice, după cum nu poate fi trecută în tradiția simbolistă a limbajului aluziv, cultivator al nuanței. Arta literară a lui Matei Caragiale nu se poate explica decît încercînd să deslușim dubla ei sursă : privirea aspră și fără iluzii asupra realității și încercarea de a o ridica apoi la „o stepenă" „mult înaltă", în stilul evlaviei „fără țărmurire". Nu poezia ni se pare a fi experiența fundamentală a artei lui Matei Caragiale — cel puțin nu poezia așa cum o înțelegem noi azi — ci „poetizarea" în cea mai sigură tradiție a vechilor retorici. De aceea, nu credem că se poate justifica încadrarea lui printre „hermetici", cum făcea G. Călinescu în a sa *Istorie a literaturii române,* ci ca un continuator întîrziat al barocului, înțelegînd prin aceasta cultul „abundenței" verbale și al oteroclitului inspirației.

Din simbolism, dar poate mai curînd de la Poe, i-a venit lui Matei Caragiale gustul pentru nelămurit și taină sau mai bine spus pentru cultivarea lor într-un fel anume. Arta lui Matei Caragiale are o mai adîncă latură de mister, care nu vine din artificiul verbal, ci din intenția răspicată, deci opusă aluziei, de a realiza misterul. Dacă el nu ezită să spună lucrurilor pe nume, ceea ce e contrar bunei tradiții simboliste, scrisul lui speculează situațiile nelămurite sau mai bine zis : lăsate nelămurite.

Literatura lui e plină de personaje fără identitate precisă. Acesta e cel puțin cazul lui Pantazi (care se ascunde sub acest nume ca să nu fie identificat de inoportuni) și al lui Sir Aubrey de Vere, despre care povestitorul însuși nu e foarte sigur că se chema așa. Pantazi umbla deghizat

Scanned with OKEN Scanner

și aceeași situație o întîlnim și în viața celui de al doilea care poate fi văzut o dată îmbrăcat și machiat ca o femeie.

În marea lor majoritate, personajele lui Matei Caragiale sînt oameni ascunși, cu un trecut nelămurit, în care de multe ori se închide o dramă sentimentală (Pantazi, Pena Corcodușa) sau chiar un asasinat (Pirgu, Pașadia, văduva lui Gogu Nicolau). Ele sînt niște păsări de noapte, care detestă lumina zilei și o preferă pe aceea artificială a felinarelor, lumînărilor sau masalalelor, sub care se petrec cele mai inavuabile fapte. În casele lor, în care se întreține artificiul decorului, se pătrunde greu, aproape ca un privilegiu, ca în niște fortărețe ale singurătății. În aceea a lui Pașadia se crede că ar sta închisă și o femeie ale cărei țipete le aud vecinii uneori; în tot cazul, acolo proprietarul ei se refugiază în cursul zilei și probabil tot acolo se lasă pradă „pandaliilor" care-l apucă din cînd în cînd. Pantazi degustă și el toate plăcerile existenței într-o *quintă* singuratică pe malul Atlanticului în care cultivă specii de flori, mai rare chiar decît acelea, ele însele fabuloase, ale locului. *

„Țicneala" — termen prin care Matei Caragiale înțelege firea neobișnuită a eroilor săi, de la simplele pasiuni „originale" ale mătușii Ilincăi Arnoteanu, pînă la demența declarată a bunicii acesteia din urmă — completează tabloul întunecat al lumii pe care scriitorul ne-o face cunoscută. Ministrul din *Sub pecetea tainei* este personajul ce încarnează cel mai bine această trăsătură, care e și aceea a lui Pașadia, a lui Pirgu și a Penei Corcodușa.

Misterul întreținut cu bună știință e caracteristic pentru Pașadia, poate cel mai complex și realizat personaj al închipuirii lui Matei Caragiale. Pașadia dispare periodic din restrînsul cerc al celor pe care-i frecventează pentru a se duce la un tainic „munte", de unde vine refăcut fizicește și în stare să-și reia viața de desfrîu de la capăt, fără însă a mărturisi vreodată unde se află acel

---

* Relativ la caracterul „zăvorît", i-am spune noi, al universului lui Matei Caragiale semnalăm cititorului foarte interesantele considerații ale lui Edgar Papu din eseul *Destinul ghepardic*, în volumul *Fețele lui Ianus* (Buc., 1970).

Scanned with OKEN Scanner

Horeb al renașterii sale, în care dispune totuși să i se înmormînteze oasele.

La nivelul cel mai de sus, în sfîrșit, întîlnim misterul lăsat în suspensie, pentru frumusețea lui inalterabilă. Aceasta e situația lui Sir Aubrey de Vere, a cărui moarte enigmatică s-ar putea lămuri totuși. Dar lumina, care se face pînă la urmă, povestitorul lui *Remember* nu vrea s-o cunoască. Deși un prieten se arătase dispus să-i explice totul, el respinge intervenția acestuia și preferă să lase toată afacerea să-i „împlinească cerința de taină fără sfîrșit". Această taină fără sfîrșit e semnul sub care stă toată literatura lui Matei Caragiale sau, mai bine spus, semnul sub care ea *vrea* să se pună.

Or, nu aceasta e situația literaturii lui Barbey d'Aurevilly și a ciudatelor sale personaje. E vorba acolo de oameni cu un destin excepțional, cu suflete posedate de demoni și de patimi rele, care trăiesc împrejurări ieșite din comun, dar asupra cărora se exercită un spirit de curiozitate, al povestitorului indiscret și activ. Nicicînd acesta nu-și suspendă funcțiile, pentru a lăsa să nu se vadă partea lor de taină. Ciudățenia și secretul sînt ale situațiilor, deci ale vieții însăși, nu ale atitudinii celui care narează. Iată numai un caz : *Le rideau cramoisi*, invocată ca exemplu, dar în sens contrar celor spuse de noi, de primul monografist al lui Matei Caragiale, Teodor Vîrgolici.

Situația de aici e cu totul alta decît cea din evocările lui Matei Caragiale. Să o amintim : Căpitanul viconte de Brassard se întîlnește cu povestitorul într-o diligență care trăsese în fața unei case cu luminile stinse, o singură fereastră vie fiind acoperită de o perdea roșie. În spatele ei se ascundea camera în care fostul ofițer, în garnizoană pe vremuri, trăise prima lui dragoste, sfîrșită dramatic. Într-una din nopți, fata gazdelor pe care o sedusese și care venea în taină trecînd prin camera părinților ei, sucombă neașteptat în brațele pătimașe ale tînărului îndrăgostit. Înnebunit de împrejurarea dezastruoasă, dar mai ales de consecințele ei, și neputînd duce cadavrul gol al fetei înapoi, el fuge din funebra locuință în care trăise prima „beție a uniformei" și „prima noapte formi-

Scanned with OKEN Scanner

dabilă“ și se adresează colonelului comandant al regimentului, care-i confecționează în grabă un ordin de serviciu și-l trimite imediat în alt oraș, urmînd ca el să încerce a explica părinților împrejurarea inconvenabilă în care și-a dat sufletul copila lor. Dar imediat după aceea, colonelul moare în dezastruoasa, pentru Napoleon, bătălie de la Leipzig (1813) și în felul acesta dispare singurul om care i-ar fi putut da lui Brassard vreo lămurire asupra urmării insolitului caz. Chestiunea rămîne sub pecetea tainei numai datorită faptului că nu mai există nimeni care să o prelungească cu o explicație, nu prin refuzul povestitorului de a primi vreuna.

Aceasta e situația întregii literaturi a lui Barbey d'Aurevilly, plină într-adevăr de multe ciudățenii și de taine nedezlegate, dar în care autorul nu se „complace“, ci pe care caută a le lămuri. Același lucru se poate spune și despre povestirile lui Villiers de l'Isle-Adam, cu care intrăm de-a dreptul în literatura fantastică, dar care nici el nu cultivă misterul voit, ci situația excepțională în ordinea lucrurilor și a firii, ori a spiritului. Vorbeam de dubla sursă a artei lui Matei Caragiale, aceea a observației acute și a închipuirii, și cineva ne-ar putea atunci obiecta că acesta e și cazul literaturii lui Villiers, care ar putea purta bine ca dedicație : „celor care visează și celor care ironizează“, cum scriitorul a însemnat pe frontispiciul romanului său *Eva viitorului*. De aceea ținem să precizăm că felul de a înțelege „taina“ e la scriitorul român cu totul altul și sporul de dimensiuni (în cazul de față, în adîncime) se realizează la el prin menținerea în zona tulbure a misterului cu bună știință. El nu creează împrejurările nelămurite în toate trăsăturile lor reale și determinabile, adică nu propune enigme în principiul lor constitutiv, ci acoperă cu cețurile lirice, cu comentariul neașteptat sau cu zaimful de cuvinte realitatea.

De altminteri, lui Matei Caragiale îi lipseau cu totul fantezia constructivă, capacitatea de a susține o schelărie epică de oarecare amploare, ca și gustul și talentul tatălui său pentru anecdota concentrată și rapidă — adică niște calități pe care Barbey d'Aurevilly și Villiers de l'Isle-Adam le posedau în măsură mai mare sau mai mică,

Scanned with OKEN Scanner

dar absolut sigur. Ei sînt scriitori de romane, nuvele sau povestiri, care, oricît de îmbibate ar fi de duhul şi nostalgia evocării, se recomandă ca nişte solide înjghebări narative. Oricîtă poezie s-ar degaja din ele, tehnica artistică pe baza cărora sînt lucrate e ceva la antipodul trîmbei de vedenii pe care o ţese imaginaţia în primul rînd lirică a autorului *Crailor*...

Misterul lucrării literare a lui Matei Caragiale e misterul *poetizării* realităţii şi aceasta alimentează (dar din afară) o operă cu multe elemente comune, ba uneori chiar triviale. Misterul ei e al vagului şi nedeterminatului, nu al adevărului ascuns, criptic *. De aceea, o încercare de a explora simbolic această operă, cum a făcut V. Lovinescu în studiul *O interpretare posibilă a „Crailor" Pi — 3,14* (în *România literară*, 13, 1970), are drept rezultat numai o pagină de frumoasă erudiţie deşartă, aplicată unde nu-şi găsea locul. Matei Caragiale cultivă confuzia voită, echivocul cu intenţie şi „aburirea" minţii. Tehnica aceasta e într-adevăr a simbolismului literar (care a uzurpat însă un titlu bun de pus pe cu totul altceva) şi ni se pare că realizarea de artă, chiar cu această precizare, e mai mare şi mai rară decît se crede în genere, dacă-l vom elibera pe scriitorul nostru de facile şi improprii întovărăşiri.

1970

---

* Observînd că „Enigmaticul la Matei Caragiale nu este tulburător şi profund (şi că) n-are (...) un caracter existenţial", Matei Călinescu crede că aceasta ar rezulta „dintr-o politeţe structurală, elementul monden constînd în estetizarea discreţiei şi a sentimentului discreţiei". (*Gînduri despre Matei Caragiale* în *Eseuri despre literatura modernă*, Buc. 1970, p. 46). Exemplul dat de critic, anume Teodor din *Sub pecetea tainei*, nu ni se pare deloc convingător. Acesta putea fi un „boier fin, care mai mult din capriciu face o carieră de poliţist", dar procedările lui sînt, după noi, dimpotrivă, ale unui profesionist al indiscreţiei, ale unui om cu inteligenţa scormonitoare şi obsedată de cazurile curioase. în sfîrşit ale unui tip uman pus pe destăinuiri şi divulgări de secrete, cu suflet de „ţaţă", cum îi spune el lui Jean Lorrain — formulă admirabilă, ce i se poate aplica lui însuşi mai mult decît tuturor celorlalte personaje ale lui Matei Caragiale. (Cu care prilej, atragem din nou atenţia asupra naturii duble a formulelor în care se încadrează eroii autorului nostru: toate afirmaţiile lor trebuiesc suspectate, deoarece pot fi simple veleităţi romantice sau profunde constatări de fapt. „Balcanismul" de care am pomenit cu altă ocazie e doar un exemplu.)

Scanned with OKEN Scanner

ANEXĂ

Întrucît se vorbeşte de „influenţa“ pe care cei doi scriitori francezi au putut-o exercita asupra lui Matei Caragiale, să însemnăm aici că, în afară de vagile similitudini de atitudine, sau de concepţia generală asupra artei, prea generală însă ca să fie caracteristică numai celor trei artişti în cauză, s-au întreprins şi unele apropieri, ce nouă ni se par cu totul discutabile. Nu vedem, de pildă, cum Pirgu ar putea fi pus aşa cum face Vladimir Streinu (*Matei Caragiale,* în *Pagini de critică literară,* I, p. 157, Buc., 1968) în succesiunea lui Tribulat Bonhomet, eroul lui Villiers de l'Isle-Adam. Pentru cititorul care nu cunoaşte pe acest vlăstar prea ilustru al imaginaţiei satirice a scriitorului francez, vom arăta că el este tipul „burghezului“ confecţionat după tiparul literar al domnului Prudhomme şi al farmacistului Homais, adică pozitivist, sigur de el, satisfăcut în onorabilitatea lui familială şi civică, stupid şi plat, dar avînd în plus faţă de aceştia o preocupare pentru „ştiinţă“, în sensul meschin, antimetafizic şi limitat, pe care secolul al XIX-lea îl dădea acestei noţiuni. Tot ceea ce constituie interesul şi relieful figurii lui Pirgu lipseşte la prezumatul său model francez.

Dar există în opera lui Matei Caragiale unele reminiscenţe de lectură din Villiers, şi noi vom aminti un text pe care e posibil să-l fi avut în memorie cînd a conceput unul din cele „Trei hagialîcuri“. E vorba de drama *Axel,* care în ultima ei parte, *Lumea pasiunii,* pune faţă în faţă pe eroul titular cu tînăra Sara de Maupers, o eva-

Scanned with OKEN Scanner

dată dintr-o mănăstire, care venise să-şi regăsească iubitul „din vis“ în sihăstria castelului acestuia dintr-un codru secular al Germaniei. Axel de Auersperg, care, datorită fabuloasei sale bogăţii, a tinereţii şi a frumuseţii, putea experimenta puterile şi plăcerile supreme ale acestei lumi, este ispitit totuşi de gîndul sinuciderii, şi seducătoarea fecioară încearcă să-l recheme la viaţă, printre altele, cu viziunea unei nesfîrşite călătorii pe meleaguri exotice, în care cititorul ar putea recunoaşte unul din cele trei hagialîcuri imaginare ale Crailor. Nu lipsesc din această lungă şi fascinantă evocare Antilele şi Florida, ruinele melancolice ale civilizaţiilor antice, bazarurile Levantului, insulele Extremului Orient şi cetăţile moarte, dar mai ales „mult iubita mare“, evocată patetic de amîndoi scriitorii în aceleaşi cadenţe solemne şi pasionate.

Numai că această simplă comparaţie ne dă posibilitatea să vedem marile deosebiri dintre cei doi artişti : la Matei Caragiale viziunea aceasta este un rod şi un ideal al unei imaginaţii ce s-ar satisface cu el ; la Villiers e vorba de o ispită profană pe care omul care trăia „în Idee“ o respinge ca pe o prea terestră soluţie. Hegelianismul lui Villiers îl face pe acesta să năzuiască mult mai sus, în timp ce Matei Caragiale este un om al acestei lumi, în care se află ancorat şi de care năzuieşte să se bucure, fie şi numai în închipuire. Există un „realist“ care vorbeşte în el, şi, mai mult, care ridică mereu glasul şi nu se depărtează mult de plăcerile prea simple. O cercetare a esteticii lui Matei Caragiale trebuie să ţină seama de această viziune amară, limitată şi lucidă, care-l depărtează semnificativ de filozofia nebuloasă şi transcendentală a scriitorului francez.

Scanned with OKEN Scanner

ÎNTRE ION LUCA ȘI MATEI

Publicul obișnuit, iubitor de literatură, nutrește în genere o mare curiozitate la adresa vieții artiștilor, în care vrea totdeauna să afle fapte excepționale sau măcar naturi psihice neobișnuite, căci în mintea tuturor stăruie concepția romantică a „geniului" ca o structură umană cu totul ieșită din comun. Să recunoaștem însă că și o anumită critică și, mai ales, istoria literară cu pretenții științifice cultivă o astfel de atitudine, și cînd vrea să se proclame și mai riguroasă, ea trimite misterul care se ascunde sub numele de talent sau de geniu în brațele altei științe, adică încearcă să-l dezvăluie înlocuindu-l cu altă taină, aceea a capriciilor eredității. Critica psihologică își găsește însă în anumite momente rostul, căci din paralela și confruntarea mai multor personalități artistice care se întîmplă să fie și rude de sînge se pot aduce unele precizări și delimitări estetice.

Literatura noastră nu oferă decît extrem de rar cazul talentului care se perpetuează într-o familie pe mai multe generații — și asemenea situații se întîlnesc tot atît de rar și în alte ambianțe culturale, mai vechi și mai bogate. La noi, cazul clasic, ca să zicem așa, îl oferă familia Caragiale, în care mai mulți artiști ai teatrului și literaturii, ai cuvîntului vorbit sau scris, s-au constituit pe trei vîrste de om, într-o adevărată „dinastie de evangheliști", cum i-a numit Lovinescu pe ultimii ei trei reprezentanți. Cele două piscuri ale familiei, Ion Luca și Matei, au făcut obiectul curiozității publice și prin situația lor de tată și fiu, dar și prin neînțelegerea întoarsă în

Scanned with OKEN Scanner

ură de către ultimul Caragiale împotriva ilustrului său părinte.

Afacerea de familie are repercusiuni și în activitatea lui artistică — și mulți s-au întrebat care anume e datoria lui Matei față de exemplul artistic al tatălui său. Legăturile de obîrșie spirituală între cei doi Caragiale au fost cînd afirmate puternic (Perpessicius, Pompiliu Constantinescu), cînd negate tot atît de categoric (Vladimir Streinu și, oarecum, și E. Lovinescu). Chestiunea e de punct de vedere : dacă luăm în considerare materialul de inspirație, cei doi scriitori au exploatat o zonă oarecum comună, deși în moduri foarte diferite. Dacă ne referim la structura lor artistică, la temperamentul lor de scriitori și la concepția generală asupra artei pe care o practicau, nu există doi artiști mai deosebiți unul de altul. Înclinînd noi înșine spre aceasta de a doua alegațiune, vom aduce în sprijinul acreditării ei un argument de rațiune : dacă mediul și experiența lor intelectuală erau oarecum comune, cum se face că opera lui Matei este așa de diferită, în tot ceea ce ține de elaborarea ei, de arta lui Ion Luca ? Cu atît mai mult va trebui să afirmăm că originalitatea ei se constituie *împotriva* exemplului patern, care trebuie atunci luat mereu (căci există) cu semn negativ.

Se cunoaște și se admite azi de toată lumea conflictul acut, căpătînd și forme dramatice, care a existat între tată și fiu. Cauzele lui sînt încă de căutat ; procesul e încă deschis ; sentința, pe care unii s-au prea grăbit s-o pronunțe, nu s-a dat. Nu vom ști niciodată dacă stilul de viață al lui Matei s-a plămădit *numai* ca un act de răzvrătire decisă împotriva modelului oferit de tatăl său, dar este sigur pentru noi, care nu posedăm decît anumite ecouri autobiografice în operă, că răspunsul afirmativ la această întrebare este cel mai de crezut.

Discutarea raporturilor dintre Ion Luca și Matei e deci de un anume folos în determinarea mai precisă a artei celor doi scriitori — și ea s-a făcut în vremea din urmă, dar, din nefericire, pe un ton de polemică puțin propice unei discuții științifice cu concluzii de acceptat de către toată lumea. Ne referim anume la seria de ar-

Scanned with OKEN Scanner

ticole ale profesorului Ş. Cioculescu : *Între Matei şi Ion Luca*, publicate în cîteva numere din *România literară* (13, 16, 17, 20, 1970). Domnia-sa era cel mai îndreptăţit s-o facă, deoarece, biograf eminent al lui Ion Luca, era firesc să fi cuprins în raza preocupărilor sale, cel puţin parţial, şi existenţa fiului acestuia. În ediţia I a cărţii sale *Viaţa lui I. L. Caragiale* (Buc., 1940) el lăsa oarecum în suspensie problema pe care o deschisese, şi, omeneşte vorbind, nici nu putea proceda altfel, atîta timp cît văduva dramaturgului, care nu era şi mama lui Matei, trăia încă, iar relatarea istoriografului ar fi evocat împrejurări, pentru ea, dintre cele mai neplăcute. Dar dacă reţinerea sa era cu totul explicabilă, din punct de vedere al interesului istoric, ea era de toată paguba, pentru că în felul acesta se excludea din biografia lui Caragiale unul din cele mai importante capitole ale ei : cel sentimental. Căci aşa cum rezultă din datele adunate de biograf, Matei nu s-a născut dintr-o aventură fugitivă (cum au mai fost) a tatălui său cu această Maria Constantinescu. Nu ştim nimic despre femeia care a fost mama lui Matei, dar legătura lui Ion Luca cu ea e capitolul sentimental cel mai consistent al vieţii acestuia şi se întinde pe mai mulţi ani. Numai căsătoria lui Caragiale cu domnişoara Alexandrina G. Burelly l-a făcut să rupă, probabil total, această legătură.

Reluînd discuţia raporturilor dintre Ion Luca şi Matei (care de fapt trebuie să înceapă cu raporturile dintre primul şi Maria Constantinescu), profesorul Cioculescu o face fără să folosească propriu-zis date noi, pe care timpul şi chiar domnia-sa le-au adunat, şi fără să profite de momentul istoric care e cu totul altul, ci printr-o bruscă schimbare de ton. Stilul domniei-sale nu mai e cel al istoricului obiectiv de pînă acum, ci acela de şarjă împotriva fiului şi de pledoarie fără rezerve în favoarea tatălui.

Atitudine cu totul inexplicabilă pentru cel care n-a ezitat în cartea sa să ne dezvăluie cele mai discutabile aspecte ale vieţii lui Caragiale şi care acum se face apărătorul necondiţionat al marelui om, ale cărui păcate însă erau parcă tot atît de mari pre cît talentul.

Scanned with OKEN Scanner

Schimbarea aceasta de atitudine ni se pare a avea o explicație de ordin mai general. Domnia-sa aparține unei generații pentru care Matei Caragiale nu putea fi decît un simplu vlăstar incomplet crescut în umbra tatălui său și pentru care versul lui Ion Barbu, prin care-l decreta pe Matei „prim și ultim Caragiali", era cel mult o butadă amuzantă sau o enormitate debitată de un amator de exagerări frumoase. Situația s-a schimbat cu totul în ultima vreme și, fără să aderăm noi înșine la entuziasmul tinerilor de azi și fără mai ales să încercăm a-l justifica, vom spune că pentru cei mai mulți dintre ei Matei este, ca artist, egalul tatălui său. Șerban Cioculescu a rămas, singuratec, adversar al ultimului Caragiale și, în această calitate, cele patru ale domniei-sale articole sînt doar manifestarea unei neacoperite antipatii ce se vădește în toate articolele scrise despre acest scriitor.

Încă în 1940, Ș. Cioculescu nota în *Viața lui I. L. Caragiale* (p. 166), cu mari rezerve despre fiul acestuia :

„După ce a produs cîteva poezii, dar nu excepționale, și două povești, una de străină factură fantastică, alta cu netăgăduite calități descriptive, într-o proză foarte personală, Matei se simțea îndreptățit să creadă că a dus numele, care nu era al lui, la suprema strălucire."

...Și, de atunci, nu a pierdut nici o ocazie ca să nu-l denigreze. Lăsînd mereu deoparte calitățile de stilist care i se păreau de „forța evidenței", el a preferat să puncteze aspectele discutabile ale operei lui Matei referindu-se necontenit la inconsistența ei epică, la valorificarea lirismului parazitar, pur evocator, pe care l-a considerat a fi doar al unui sector strict periferic al vieții bucureștene.

Diatriba domniei-sale, din cele patru articole, amestecă atacurile împotriva omului cu desconsiderarea continuă a operei. Ni se pare că așa cum e pusă problema, ea merită să fie discutată. A fost oare Matei monstrul a cărui imagine Ș. Cioculescu vrea să o impună conștiinței actuale ?

Înainte de a discuta chestiunile ridicate de ieșirea polemică a biografului lui Ion Luca, vom face două observații generale. În primul rînd, vom nota că el folosește, pentru a-și sprijini susținerile, o sumă întreagă de

Scanned with OKEN Scanner

texte, în parte inedite. E cazul jurnalului lui Matei, din care Ş. Cioculescu posedă unele pagini, dacă nu cumva textul în întregime. Ne întrebăm : chiar dacă selecţia nu s-a făcut tendenţios, e procedeul cel mai drept să extragi din paginile cuiva care nu mai poate să replice exact ceea ce ar contribui la discreditarea amintirii sale, în loc ca cititorul să aibă în faţă întreg contextul şi să poată judeca singur pe omul care se mărturiseşte în ele ? Jurnalul lui Matei Caragiale, pe cît îl cunoaştem noi, este străbătut de accente amare de neţărmurită sinceritate şi de o aspră judecată de sine. Peste tot pluteşte o melancolie care e altceva decît tristeţea estetă a visătoarelor sale personaje. Pe pragul morţii, sau trăind mereu sub semnul ei, omul acesta nemilos cu alţii şi mai ales cu sine şi-a scrutat cu severitate viaţa irosită, posibilităţile pierdute, încercările ratate, dezvăluindu-şi păcatele unei firi ciudate în care avea să osîndească lipsa de deciziune, abulia şi timiditatea.

Şi Ion Luca are o existenţă în care nu lipsesc punctele blamabile. Profesorul Ş. Cioculescu, cu osîrdia domniei-sale binecunoscută, le-a descoperit pe toate, dar nu în mărturiile celui care ţinea să treacă drept un *boute-en-train* al societăţii foarte ferurite pe care o frecventa şi care a sfîrşit pozînd în victimă a ingratitudinii naţionale, ci scotocind în arhivele tribunalelor, în acte de familie şi în scrisorile prietenilor săi, pe care, de la Eminescu la Vlahuţă, i-a maltratat cît a putut şi în toate felurile. Comparînd cele două situaţii, nu mai e nevoie să spunem de partea cui e superioritatea morală.

Şi, aici, ajungem la a doua chestiune ; ea priveşte logica demersului profesorului Cioculescu. Domnia-sa pune mereu în cumpănă pe cei doi Caragiale, acuzîndu-l necontenit pe Matei pentru aceleaşi motive pentru care-l apără pe Ion Luca. Procedeu care derivă din închipuita sa funcţiune de apărător al dramaturgului, dar care nu e mai puţin o inabilitate logică ! Matei Caragiale putea fi judecat în sine şi păcatele sale condamnate ca atare ; de ce oare e nevoie să-l comparăm mereu cu tatăl său, care nu s-a dovedit a fi nici el fără păcate ? Partea amuzantă e că tot ceea ce i se poate reproşa lui Matei există şi în

Scanned with OKEN Scanner

existența lui Ion Luca și, după cum se va vedea, într-un grad și mai mare.

Argumentele profesorului Cioculescu împotriva lui Matei sînt cam acestea : Matei a fost un fiu ingrat, rău și neascultător. Ingrat, pentru că n-a răspuns afecțiunii paterne, exprimată capricios, dar reală și hotărîtoare în existența lui ; rău, pentru că nu se purta cum trebuie cu tatăl său, îl disprețuia, îl trata ironic și pînă la urmă dușmănos. Neascultător, pentru că nu i-a urmat îndemnurile și nu a făcut cariera către care-l îndruma înțeleptul său tată, preferînd să vîneze favorurile și sinecurele și rămînînd un veleitar absurd și nemulțumit. Matei Caragiale a disprețuit exemplul părintelui său, adică cel al unui om laborios, deși cu toane, în timp ce personajul lui uman i-a trezit o antipatie care a culminat cu stigmatizarea lui sub forma celui mai odios dintre personajele sale : Pirgu.

Toate acestea merită să fie discutate, dar mai întîi o întrebare de principiu : Matei Caragiale a avut antipatie pentru părintele său — dar nu a avut chiar nici un motiv să o aibă ? Articolele profesorului Cioculescu trec mereu sub tăcere chestiunea capitală care deschide și închide toată problema raporturilor dintre cei doi : că Ion Luca l-a pus pe Matei, prin însuși faptul nașterii lui ilegitime, într-o situație intolerabilă, de care acesta se va resimți toată viața. Indiferent ce avea să mai facă ulterior dramaturgul, el era principial vinovat de tot ceea ce a urmat, și primul lui mare păcat acesta e : că și-a alienat dragostea propriului său fiu. Iată cum comenta Ș. Cioculescu această situație în 1940 :

„Așadar, mai ales în anii berlinezi, ai căminului neconcurat de bodegă, nucleul fierbinte al vieții de familie este Luca, în care amîndoi părinții cred a iubi un copil fenomenal. În asemenea împrejurări, Matei, cu opt ani mai vîrstnic decît fiul legitim, simte cu necaz că i se răpește prioritatea afectivă. Exclusiv și intolerant, nu se mulțumește să fie ținut în casă, ca un miluit. Inegalitatea de tratament îl îndîrjește, închizîndu-l în sine (p. 163) (...). Nu judecăm, nu cercetăm răspunderile, dar consta-

Scanned with OKEN Scanner

tăm psihologia turburată a fiului nelegitim, cu dospirea complexului de inferioritate și îngrămădirea mocnită a urii.“ (p. 164).

Și dacă am cerceta aceste răspunderi, cine oare ar fi vinovatul ? Răspunsul e unul singur. Și atunci de ce, dacă s-au scris frazele de mai sus, blamul să se întoarcă tot spre Matei, pentru situația anormală în care tatăl său l-a pus ?

Dacă ultimul Caragiale ar fi fost un om comun, sau un spirit docil, dispus la tranzacții avantajoase, poate că s-ar fi mulțumit cu situația de „miluit“ pe care tatăl său a vrut să i-o asigure în noua sa familie și ar fi jucat abil și comedia recunoștinței. Dar Matei Caragiale s-a afirmat încă de la început ca o personalitate, contrazicîndu-l mai întîi pe Ion Luca, apoi făcîndu-și un tip uman la antipodul acestuia, în sfîrșit, dînd, cînd a putut, operei tatălui său o replică artistică de o incontestabilă originalitate.

Acesta e semnul sub care trebuie văzute raporturile dintre cei doi Caragiale. Ce importanță mai au toate celelalte argumente (toate specioase de altfel) care pot fi aduse în defavoarea lui Matei ? Că Ion Luca nu l-a lăsat pe drumuri pe primul său născut, cum ar fi putut-o face, că i-a urmărit existența, că l-a și ajutat bănește sînt niște chestiuni cu totul secundare. (În treacăt fie spus, T. Vîrgolici, în mica sa monografie dedicată autorului *Crailor de Curtea Veche*, reia teza de mai sus și dă ca argument o scrisoare prin care Ion Luca îi cerea prietenului său N. Leon, director al învățămîntului secundar în Ministerul Instrucțiunii Publice, scutirea de taxe pentru examenele pe care Matei urma să le susțină pentru a-și echivala studiile prin examene de stat. La aceeași vîrstă, favoritul lui Caragiale, adică fiul legitim Lucki, avea meditator în casă (chiar pe Panait Cerna) și nu știm să fi fost pe undeva bursier, ca ponegritul său frate, situație în care nu se putea menține fără anumite merite și rîvnă școlărească.

Față de această ispravă, dată ca exemplu de dragoste paternă, nu știm de ce trebuie pusă la îndoială o mărturie sinceră a lui Matei, cum că tatăl său l-a trimis fără

nici un ban la universitatea din Berlin, mirîndu-se apoi cînd a aflat că înscrierea nu era gratuită. „... De bine, de rău, tatăl său vărsase o sumă echivalentă cu una sută lei aur pentru studiile superioare ale vrednicului său fiu !“, sumă care, trebuie să recunoaștem, e mult sub ceea ce au făcut alți părinți pentru odraslele lor.

Dar în același loc apare o altă mărturie a lui Matei, care contrazice orice comentariu subsecvent, ce l-ar dezavantaja.

„La sfîrșitul anului 1904, tatăl meu a părăsit Bucureștii ca să se stabilească cu familia lui — soție și trei copii — la Berlin. Mirarea a înșiși celor ce-l socoteau nebun a fost, se-nțelege, vie, dar s-ar fi schimbat desigur în stupoare dacă s-ar fi știut că în acea epocă avea ca avere ceea ce i-a ajuns ca să trăiască foarte modest vreo zece luni — la înapoierea sa la București în 1905, nu i-a fost rușine să se adreseze legației României, și fără rezultat, în vederea repatrierii ! Pretindea că se bizuie pe beneficii ce i-ar fi dat o piesă a cărei acțiune s-ar fi petrecut în Germania (!) și al cărei personaj s-ar fi chemat «Kri Benthaler» (!), piesă pe care Mite Kremnitz i-ar fi tradus-o în limba germană și care a rămas poate în stare de vag proiect. În realitate, el se bizuia pe averea soru-sii — avere pe care o știrbise pînă atunci — și al cărei testament, ca un adevărat pungaș *(en véritable filou)*, a pus-o să-l schimbe, frustrîndu-și proprii copii. Și el socotea probabil că aceștia nu l-ar fi costat nimic“. (III).

Profesorul Cioculescu trece peste ultimele două fraze ale acestui pasaj care conțin nu o „balivernă“, cum considera domnia-sa afirmațiile lui Matei, ci o teribilă acuzație, de altminteri, vai, verificată, cum că Ion Luca arvunise averea canceroasei sale surori, al cărei testament îl întorsese cu totul în favoarea sa ! De aceea nu socotim potrivite ironicele semne de exclamare adăugate de istoricul literar în textul lui Matei, text în care acesta dezvăluia un proiect neștiut pînă acum de piesă a tatălui său pentru a pune lucrurile la punct, adică mustrîn-

Scanned with OKEN Scanner

du-l pe Matei că nu cunoştea proiectul real al lui Ion Luca privitor la piesa *Titircă, Sotirescu & comp.* :

„Ignorarea de către Matei a acestui proiect care l-a urmărit pînă la sfîrşit pe Caragiale şi grosolana confuzie pe această temă ne revelă încă o dată, dacă mai era nevoie, cît de puţin se sinchisea răuvoitorul fiu de preocupările tatălui său".

Nimic nu îndreptăţeşte o asemenea frază categorică şi indignată, decît poate logica pasiunii ! Că Matei nu cunoştea preocupările tatălui său e, la urma urmei, explicabil, din moment ce nu locuiau împreună, iar *Titircă...* s-a dovedit un proiect obsesiv, dar în 1904 încă nu atacat în mod serios de dramaturg. Acest plan nu-l exclude pe cel de care pomeneşte Matei. E foarte plauzibil ca, într-o anumită împrejurare, Ion Luca să fi divulgat celălalt proiect, şi care a rămas, ca şi primul, nerealizat. Or, Matei dă şi amănuntele acestei împrejurări. Rămas fără bani în străinătate, Caragiale a recurs la a cere legaţiei să-i acopere cheltuielile de repatriere. Cum sora sa supravieţuise presupusei date a morţii sale, şi cum se jena să spună că-şi aranjase expatrierea bazat pe această sigură eventualitate, s-a folosit de prima fantezie care i-a trecut prin cap şi care putea face impresie, fiind perfect plauzibilă.

Din toate acestea, nu se poate extrage, tot în dauna lui Matei, faptul că acesta ignora „preocupările" tatălui său, cînd din text rezultă că le cunoştea, şi încă prea bine !

„Nu avem, din fericire, nici un ecou, în opera sau în corespondenţa lui Caragiale, despre fiul său întîi născut, Matei" (I) spune în altă parte profesorul Cioculescu, care-l acuzase pe Matei tocmai de faptul că nu se interesa de viaţa tatălui său. Cît despre acest „din fericire", nu ştim a cui poate fi o asemenea fericire — în nici un caz a unui laborios şi foarte curios istoric literar ! Noi ne-am fi bucurat de situaţia inversă, ca şi Caragiale să vorbească de Matei măcar atît cît vorbeşte acesta de el. Explicaţia pentru care fiul „întîi născut" e absent din scrisorile tatălui său e una foarte simplă, în lumina pu-

Scanned with OKEN Scanner

ţinelor date existente, şi ea dovedeşte încă o dată lipsa de afecţiune a dramaturgului pentru incomodul său fiu.

Să mai notăm şi acuzaţia adusă lui Matei, de natură să-l discrediteze în ochii posterităţii, dar fără temeiuri sigure, anume că acesta ar fi redactat împreună cu un grup de oportunişti prost inspiraţi o scrisoare prin care cereau lui P. P. Carp să se reîntoarcă din exilul său voluntar de la Ţibăneşti, pentru a lua conducerea guvernului în toamna anului 1917. Aşadar, după toate, fiul cel mai mare a lui Caragiale se făcea vinovat şi de colaboraţionism şi de trădare naţională. Lăsînd la o parte aspectele mai delicate ale chestiunii şi care au fost amintite de Al. Paleologu în articolul *D-ale istoriei literare* (*România literară,* anul III, nr. 23, 4 iun. 1970) şi faptul că e mai credibil că scrisoarea să fi fost compusă de mai iutele de condei Luca (care o şi semnează la un loc cu fratele său) ne punem însă întrebarea : cît e de justificat să-l considerăm pe Matei admirator al lui Carp ? Să admitem totuşi că era. Dar nu era oare această admiraţie oarecum în familie ? Nu există chiar în ediţia de *Opere* a lui I. L. Caragiale — editată de profesorul Cioculescu — destule dovezi de admiraţie a marelui om pentru atîţia din fruntaşii conservatori începînd cu Al. Lahovary şi terminînd cu Take Ionescu ?

Ceea ce e amuzant în paralela stabilită între cei doi Caragiale este faptul că absolut *toate* păcatele imputate lui Matei se găsesc — absolvite — şi în biografia lui Ion Luca, inclusiv aceea de a nu se fi putut deprinde cu regimul de slujbaş, devenind un onest funcţionar public. Oare a fi lefegiu la stat era singurul mod onorabil de a munci ?! Travaliul liber, fără condică, dar nu mai puţin epuizant, nopţile de tortură în faţa colii de hîrtie, rigoarea spiritului critic aplicat necruţător într-o operă de splendorile *Crailor de Curtea Veche* nu intră în vederile profesorului Cioculescu, după cum domnia-sa nu admite altă formaţie intelectuală decît cea didactică, la care Matei, deşi inteligent, a refuzat să se supună. Mereu domnia-sa îl judecă pe Matei prin prisma moralei şi psi-

Scanned with OKEN Scanner

hologiei burgheze, ca și cum în ele ar fi trebuit să se încadreze neapărat.

Doamna Ecaterina Logadi, ale cărei afirmații nu sînt cea mai bună sursă pentru reconstituirea raporturilor dintre Ion Luca și Matei, e totuși mai indulgentă cu psihologia de artist a fratelui său vitreg decît profesorul de literatură Cioculescu. Ea recunoaște că din hoinărelile lui Matei prin Berlin s-au născut evocările magnifice din *Remember*, ceea ce totuși e (adăugăm noi) un cîștig mai mare pentru posteritate decît dacă am fi avut în Matei un posesor în plus de licență în drept.

Iar dacă ne gîndim ceva mai mult la situația aceasta, poate că ne-am schimba cu totul vederile asupra voinței lui Ion Luca privitoare la „cariera" lui Matei. Să nu uităm că dramaturgul n-a apucat să vadă momentul în care vocația literară a primului său născut a ajuns la realizări temeinice. E foarte greu de crezut că acestea nu i-ar fi forțat admirația și că ar fi continuat să-l considere pe Matei un neisprăvit pretențios și absurd, chiar după apariția *Crailor de Curtea Veche*, cum face profesorul Cioculescu azi, cu toată pasiunea și convingerea. Ba din datele pe care le avem la dispoziție, îl vedem pe Caragiale entuziasmîndu-se de primele versuri ale fiului și plecînd de la Berlin pînă la Iași ca să le impună apariția în *Viața românească*, ceea ce s-a și întîmplat. Numai acest fapt ne demonstrează inanitatea afirmației sale, luată prea în serios de istoriografi, cum că ar dori ca fiii săi să devină orice, eventual chiar hingheri, numai nu scriitori, iar atitudinea comprehensivă față de primele încercări ale întîiului său născut retrage, cum s-ar zice, mandatul oricărei pledoarii prea zeloase.

Este sigur că Ion Luca nu avea încredere în valoarea practică a activității literare și dorea ca fiul său să se asigure materialicește — pe cît posibil însă nealienînd sumele de bani ce foloseau drept rentă numai ramurii „legitime" a familiei. Și cu aceasta ajungem la ultima serie a considerațiilor noastre și la alt argument al profesorului Cioculescu împotriva lui Matei : acela de a alerga după expediente facile, după „ponturi" — fără,

Scanned with OKEN Scanner

bineînțeles, să observe că aceeași tendință străbate și toată existența lui Ion Luca, a cărui biografie chiar domnia-sa a scris-o.

De pildă, Matei Caragiale s-a făcut vinovat că „năzuia ranguri politice «mult» înalte, dar fără prealabile contraservicii". (*Matei Caragiale și ultima voință a tatălui său*, în *România literară* , Anul III, 18, 30 apr. 1970). Și citează din jurnalul acestuia :

„Am solicitat apoi mereu în zadar în 1926 lui Goga un loc în Parlament, în 1928 lui Titulescu legația din Helsingfors și în 1931 lui... Otescu... o prefectură de județ..." Citatul e dat ca o enormitate, considerîndu-se că asemenea „înalte" funcții nu erau de nasul unui simplu ...scriitor, cu pretenții ridicule. Noi vedem lucrurile altfel, și dacă am lua lista deputaților, ambasadorilor și prefecților din epoca respectivă, am avea probabil cea mai vastă colecție de nulități pe care le-a cunoscut viața noastră publică. După profesorul Cioculescu, Matei Caragiale trebuia să rămînă pe undeva mai jos. *

Așadar, Matei avea, printre altele, și marele păcat de a nu ști să solicite „fără prealabile contraservicii", crezînd că aceste funcții i se cuveneau pentru meritele sale de scriitor. Și ca o culme a pledoariei sale indignate, dar lipsite de logică, profesorul Cioculescu găsește și acum prilejul de a-l strivi pe Matei cu umbra lui Ion Luca. Acesta din urmă știa să solicite, făcînd firește prealabile contraservicii. „Nenea Iancu se cheltuise enorm de-a lungul unei campanii electorale de pomină din primăvara și vara anului 1908 și tot n-a obținut deputăția de la Take

---

* Mai e nevoie să atragem atenția celui care a publicat această pagină din jurnalul lui Matei Caragiale că din însuși conținutul ei rezultă că nu dorința de căpătuială îl făcea pe autorul *Crailor*... să regrete că nu a obținut nici una din funcțiile pe care le solicitase în 1926, 1928, 1931 ? La datele acestea, toate următoare căsătoriei sale, Matei Caragiale era un om înstărit, în tot cazul, fără absolut nici o nevoie de a mai alerga după expediente și „ponturi". Atunci cînd facem ipoteze asupra intențiilor sale, am putea mai bine să presupunem că voia pur și simplu să-și ofere serviciile sale țării și să ne închipuim că și-ar fi îndeplinit foarte conștiincios însărcinările, cum de altfel o mai făcuse în scurta lui carieră de funcționar public.

Scanned with OKEN Scanner

Ionescu. Mai sigur, pe sine şi pe meritele lui, Matei cerea totul (?) fără să fi dat nimic."

Aşadar aceasta ar fi trebuit să facă şi Matei : să se expună ridicolului de a intra în situaţia în care se vîrîse tatăl său în 1908, adică în momentul în care era unanim considerat cel mai mare scriitor al ţării, aceea de a se transforma în agentul electoral al lui Take Ionescu, fără să obţină nimic, dar oferind admiratorilor săi — printre care se află şi scriitorul acestor rînduri — cel mai penibil moment al întregii sale cariere publice ! Şi exemplul nu e tocmai bine ales, pentru că asemeni lui Farfuridi, cu toate discursurile sale, Ion Luca n-a obţinut deputăţia rîvnită ; numirea pe lista partidului conservator-democrat venind... *după cum cer enteresurile partidului... pe sîrmă, stimabile... da, pe sîrmă, ce crezi dumneata ?* exact ca în *Scrisoarea pierdută.*

Ion Luca a obţinut o dată o funcţie importantă, şi anume direcţia Teatrului Naţional, dar solicitînd-o fără prealabile contraservicii, ci pe temeiul doar al meritelor sale literare, de la Titu Maiorescu, printr-o „scrisorică" rămasă posterităţii şi publicată pentru prima oară chiar de profesorul Cioculescu — şi prin mai multe vizite şi presiuni asupra mentorului Junimii, adică asupra acelui om pe care numai după cîţiva ani avea să-l ponegrească cu cele mai josnice calomnii. Cum poate cineva care a adunat toate datele biografiei lui Ion Luca să vadă în el monumentul de moralitate pe care fiul său Matei trebuia să şi-l ia ca exemplu ? „E în adevăr o atmosferă irespirabilă în documentele biografiei lui Caragiale", scrie Vladimir Streinu *(Pagini de critică literară,* vol. II, p. 276, Buc., 1968), folosind tocmai datele extrase din masivul şi rigurosul volum al profesorului Cioculescu.

...Dar în articolele de prea severă mînie şi demonstraţie binevoitoare ale apărătorului lui Ion Luca există şi date interesante, însemnînd o contribuţie reală la biografia lui Matei, la care domnia-sa nu ia nici o clipă seama. E vorba de paginile din jurnalul autorului *Crailor de Curtea Veche,* de corespondenţa lui, redactată cu precădere în prima parte a vieţii. Ele schimbă din temelie imaginea omului închis în ursuzenie şi orgoliu, retras din

Scanned with OKEN Scanner

orice lume, pentru a ne lăsa să vedem figura unui tînăr vesel, afectuos, frivol, dar privind atent și cu ochi critic totul în jurul lui, în sfîrșit mișcat de o nestăpînită sete de viață și de interes divers pentru plăcerile ei. Este primul pas spre scoaterea acestei bizare figuri din convențional și din ceața literaturii portretiștilor, evocatori pitorești, dar fără temei în realitate. Biografia lui Matei s-ar putea întreprinde însă de-abia după efectuarea unui studiu riguros și metodic al textelor autografe rămase de la el — cu un cîștig enorm și pentru completarea operei sale scrise — dar mai ales într-un spirit de absolută imparțialitate.

1970

Scanned with OKEN Scanner

MATEI CARAGIALE ȘI STILUL EVOCĂRII

Negreșit că unul din principalele motive de uimire pe care lucrarea literară a lui Matei Caragiale le propune cititorilor săi foarte diverși este acela care rezultă din puținătatea operei sale scrise, comparativ cu efectul de mare amploare și cu largile perspective pe care ea e în stare să le deschidă. Rari sînt scriitorii care au scris atît de puțin, dar cu efecte atît de felurite și de mari. Cine gîndește activitatea literară a lui Matei Caragiale, chiar în cadrul autohton și în momentul istoric respectiv, își poate pune pur și simplu întrebarea dacă autorul *Crailor de Curtea Veche* a fost cu adevărat un profesionist al scrisului sau numai un autor ocazional, din speța amatorilor, care nu văd în literatură decît o vocație cu totul secundară.

Este indiscutabil că opera lui Matei Caragiale e de o reducțiune care contrastează în cel mai flagrant mod cu largile, pletoricele revărsări ale realismului și naturalismului literar, cu abundența și marea ambiție a romancierilor cronicari ai trecutului sau ai contemporaneității. Dar împrejurarea e încă mai surprinzătoare, pentru că opera lui Matei Caragiale nu pare cea a unui artist căruia i-ar fi lipsit mijloacele de a se întinde și exploata spații mai vaste. Arta lui nu e miniaturală, ci concentrată, esențială. Fără inventivitate, e drept, lucrarea lui e structurată totuși amplu, într-o frazeologie abundentă, somptuoasă, chiar prisositoare. În nici un caz nu se poate afirma că duhul sărăciei ar fi prezidat conceperea și alcătuirea ei. La el, restrîngerea trădează preocuparea de perfecțiune ;

Scanned with OKEN Scanner

ea nu e o formă a neputinței, ci semnul unei conștiințe artistice înalte.

Numărul redus de pagini al operei lui Matei Caragiale — și cu deosebire al *Crailor* — a fost pe vremuri speculat de cei ce-l priveau cu vădită rezervă și care l-au considerat de aceea un scriitor minor, reclamîndu-se nu întîmplător de la stilul realist. Am pomeni aici pe Camil Petrescu, G. Călinescu și Ș. Cioculescu. Poate chiar pe E. Lovinescu, care vedea în stilul liric un principiu de disoluție a adevăratei proze narative și făcea din Matei Caragiale un simplu basorelief pe marele monument al lui Ion Luca.

Toți aceștia au făcut să vorbească principii și au emis sentințe dintr-un punct de vedere străin adevăratei structuri a operei pe care o aveau în față. Căci trebuia oare neapărat ca scrisul lui Matei Caragiale să suporte un astfel de examen — sau, mai bine zis, există vreo îndreptățire pentru o asemenea procedare ? Cînd G. Călinescu supune „narațiunea" din *Craii* unei anume analize și găsește că ea „e stîngace, tîrîtă prea mult, chinuită..." (*Ist. lit. rom.*, p. 814), cine e de vină ? Faptul că structura scrierilor lui Matei Caragiale nu se potrivește cu cea a realismului clasic, așa cum l-a statornicit tradiția secolului al XIX-lea, e un fapt de constatare obiectivă, dar ce rezultă de aici ? A le condamna pentru aceasta înseamnă a emite o judecată alăturea de obiect — una din cele mai grave erori pe care un critic literar le poate săvîrși.

Matei Caragiale a avut parte de astfel de aprecieri și pentru a înțelege adevărata originalitate a inițiativei sale artistice ni se pare interesant să analizăm structura compozițională a operei sale. Cine ia în mînă scrierea sa cea mai compactă, „*Craii de Curtea Veche*, își poate pune pe bună dreptate întrebarea dacă ea merită denumirea de „roman", ce i s-a dat, și pe care nu știm sigur dacă autorul ei o propunea în subtitlu. Ceea ce o caracterizează în liniile ei cele mai generale și în lucrătura cea mai simplă a episoadelor nu e în nici un caz stilul narativ, ci acela evocator. Romanul se constituie ca o „trîmbă de vedenii", în care firele evocărilor, foarte felurite și mer-

Scanned with OKEN Scanner

gînd în cele mai neașteptate sectoare ale vieții și istoriei, se iscă din cele mai variate pretexte și se deapănă în totală nepăsare, fără a urma nici măcar vag o linie directoare. Acțiunea lui rămîne deci o chestiune greu de determinat. Cine și-ar pune întrebarea „despre ce anume e vorba în *Craii de Curtea Veche*" ar încerca o mare nedumerire. Ar fi vorba de niște întîlniri între patru inși foarte diverși ca structură sufletească, care se adună periodic la o masă de cîrciumă pentru a-și petrece împreună timpul : unul subjugat de amintirea fermecată a trecutului, de care se va îndepărta și mai mult prin plecarea definitivă din țară, celălalt adus de o voință crîncenă de autodistrugere și de ură nedeslușită, dar atotstăpînitoare față de toate ; al treilea are rostul de a le deschide celorlalți calea spre cele mai josnice petreceri și a întreține un climat de vulgară veselie, și, în sfîrșit, povestitorul, foarte încîntat de această însoțire pe care nu ezită s-o compare cu cele evocate, în dialogurile lui, de Platon.

Toate întîlnirile acestor personaje, atît de eterogen împerecheate, nu fac să progreseze cumva acțiunea, ci sînt doar tot atîtea pretexte pentru niște descinderi în trecut ; una din ele intervine chiar în capitolul I al cărții, prin apariția Penei Corcodușa, o repede schițare a atmosferei de petreceri și destrăbălare din București, în timpul războiului de independență. Alteori, cutreierarea trecutului se face sub forma oarecum sistematică sau, oricum, insistentă a unor adevărate pelerinaje ale spiritului în lumea istoriei sau în spații exotice, cunoscute sau închipuite, dar urmînd și acestea doar legea capriciilor asocierii.

În sfîrșit, întoarcerea în trecut culminează prin cîte o lungă spovedanie. Acesta e cazul întregului capitol al III-lea al cărții, cel mai magnific dintre toate, cuprinzînd lunga confesiune a lui Pantazi, dar și mărturisirile despre sine, mai sărace, dar fulgurale și revelatorii ale lui Pașadia.

Capitolul final încheagă un soi de conflict între cei doi protagoniști, întrerupt brusc printr-o moarte, care parcă vine să reamintească faptul că legea acestei cărți

Scanned with OKEN Scanner

nu e principiul vieții, ci tirania lucrurilor de mult dispărute. E vorba de neașteptata îndrăgostire a lui Pantazi de Ilinca Arnoteanu, fiica nevinovată și aproape înstrăinată a doi părinți ce întrețin un tripou clandestin în propria lor casă, a cărei atmosferă formează un tablou, de altminteri tot static, al decadenței unei vechi familii boierești, întru a cărei cunoaștere ne ducem din nou cîteva veacuri sau numai cîteva decenii înapoi, pe urmele unei sumbre evocări.

Din toate acestea se poate vedea că realitatea prezentă nu există în paginile cărții decît pentru a oferi niște incidențe care să provoace o rememorare a întîmplărilor petrecute mai demult. Aceasta e legea pe baza căreia se constituie *Craii* (și chiar *Sub pecetea tainei*), nu *desfășurarea*, expresia tipică a acțiunii epice. Dar vrem să precizăm că ceea ce desemnăm prin numele de „evocare" nu e totuna cu narațiunea istorică sau cu narațiunea unor fapte care ies din cadrul temporal al prezentului povestirii și pe care le evocă un ins mai în vîrstă, care le-a trăit cîndva. Această din urmă situație e caracteristică pentru stilul narativ al lui Barbey d'Aurevilly, de pildă, scriitor pe care Matei Caragiale l-a cunoscut indiscutabil. Paseismul lui Barbey este tot atît de real ca și cel al lui Matei Caragiale, opera lui fiind cu totul ancorată în trecut. Dar scrisul lui urmează orientarea care derivă dintr-o tehnică pur narativă ; doar pe ici, pe colo, episoadele sînt întrerupte de intervențiile celui care povestește sau ale cîte unui personaj dintre cei care-l ascultă. Aceasta nu duce la o dezorganizare sau dezagregare a înlănțuirii faptelor și peripețiilor care rămîn foarte ușor de urmărit.

Cu totul alta e situația la Matei Caragiale. „Evocările" lui nu urmează o linie conducătoare și nu se leagă după principiul logic al narațiunii, ci înseamnă necontenit apropierea a două momente foarte depărtate în timp. Trecutul, în felul în care apare în scrisul lui Matei Caragiale, există numai ca un efect al nostalgiei pe care o încearcă un ins lucid, cu conștiința foarte clară a prezentului. De aceea, personajele sale nu sînt înfățișate cu precădere în comportamentul și mișcările lor actuale,

Scanned with OKEN Scanner

ci pornind de la străfundurile lor istorice, uneori chiar legendare, dar mai ades, firește, numai obscure. Și să ne amintim că Pașadia, omul atît de lucid și de lipsit de iluzii, își îngăduia totuși să cultive eresul că sufletul său a mai trăit cîndva și că aceasta era „singura lui înduioșare și singura mîngîiere".

O asemenea tiranie a trecutului face ca scrisul lui Matei Caragiale să se definească mai curînd ca o mare „trîmbă" lirică a cărei alcătuire nu poate ține seama de liniaritatea, logica și „platitudinea" scrisului realist. A-l judeca după canoanele acestei formule e o mare eroare, pe care nu o poate comite decît acela care e prea stăpînit de ea. Fundamental liric, „romanul" se instituie ca o vrajă necontenită, întreținută și susținută de marea putere a poeziei, în deplină libertate față de ceea ce s-ar putea numi „acțiune". Eliberîndu-se în același timp de schema temporală limitată pe care o impune de la sine orice acțiune, acest roman, pe care Camil Petrescu îl considera disprețuitor „o carte puțintică și excelentă", își sporește neașteptat de vast dimensiunile. Spațiul lui nu mai e scurtul răstimp de mai puțin de un an în care se petrec faptele ; orizontul lui se deschide infinit și în toate direcțiile. Sfîrșitul lui nu mai poate fi desfacerea cercului celor trei crai, prin moartea lui Pașadia și plecarea lui Pantazi, ci eternitatea în care se integrează ei, în visul apoteotic din finalul cărții. E aici o dilatare neașteptată a dimensiunilor acestei scrieri, cu pagini atît de puține, dar a cărei pereche ni se pare că literatura română nu ne-ar mai putea-o oferi așa de ușor și prea curînd.

Vădita ei originalitate credem că derivă în primul rînd din această structură internă foarte neobișnuită. De aceea, dacă am vrea să o apropiem de vreo carte care să fie construită pe un principiu similar, către care anume ne-am putea îndrepta gîndul ? Cu toată circumspecția și urmărind numai structura lui cu totul opusă epicismului, noi am apropia scrisul lui Matei Caragiale de cel al lui Proust. Într-adevăr, și acesta subordonează stilul narativ celui evocator. Timpul pierdut, pe urmele căruia pleacă „personajul care spune eu", poate fi uneori re-

Scanned with OKEN Scanner

integrat prezentului, dar numai printr-unul din acele momente privilegiate pe care i le procură hazardul memoriei involuntare. El nu există deci ca un rezultat al reconstruirii, ci al unui accident neprevăzut și întîmplător.

Și Matei Caragiale își structurează evocările după principiul memoriei involuntare. Pretextul care le dă naștere nu mai e, ca la Proust, în conștiință, dar nu e mai puțin neașteptat. Asocierea episoadelor, ordonarea lor se produce nu după principiul cauzalității, ci printr-un joc la fel de arbitrar la amîndoi scriitorii. Nu momentul precedent determină apariția unui anume episod. Legătura dintre momentele diferite ale cărții nu se face pe baza necesității de a duce înainte un fir narativ. Și la Matei Caragiale, ca și la Proust, agentul acțiunii este ceva în afara ei.

La amîndoi scriitorii, reintegrarea în prezent a lucrurilor revolute este ceea ce dă plenitudine trăirii și semnificație vieții ; la Proust, prin ea se realizează adecvarea cunoașterii ; la Matei Caragiale reintegrarea aceasta e un fel de beție poetică, „aburoasă", cu efecte în străfundurile firii lui adînci. Nu e vorba de „trecutul" romancierilor istorici, ci de trecut ca un factor care dă semnificație prezentului. Mai mult decît de „trecut" poate ar fi mai bine să vorbim de „perspectiva trecutului".

Cineva ne-ar putea însă ridica obiecția că apropierea lui Matei Caragiale de Proust, pe care am întreprins-o, are în vedere aspecte secundare ale acțiunii literare a marelui romancier francez. Într-adevăr, nu ignorăm faptul că ambiția supremă a lui Proust a fost aceea de a realiza un roman *al eului* — ceea ce nu s-ar putea spune în nici un caz despre Matei Caragiale, scriitor care se integrează cu totul în stilul evocării lirice, în afara oricărui psihologism. Obiecția aceasta ar fi întemeiată, dacă Proust ar fi și izbutit să facă ceea ce-și propusese (și, de fapt, ceea ce proclamase). Căci orice cititor al romancierului francez își dă seama că *À la recherche du temps perdu* nu e decît în intenție un roman al eului ; în realitate, el e un roman *prin eu* care, adică, subordonează tot ceea ce e exterior, conștiinței celui care-și amintește.

...Şi încă ar fi de discutat şi asupra acestui lucru. Există în această scriere atîtea elemente de roman clasic, balzacian, atîtea momente pur narative şi vaste înscenări dramatice, încît ne putem pune întrebarea dacă Proust nu a fost trădat în propria sa intenţie de vastul material pe care-l avea în minte, de plăcerea de a nara sau a înjgheba narativ şi — mai ales — de reala lui capacitate de fantazare. Ce legătură poate fi între „memoria involuntară" şi lungile tablouri reconstituite cu minuţie (mai ales în *Du côté des Guermantes*) sau cu marea şi tarea scenă a despărţirii lui Swann de ducele şi ducesa de Guermantes, ca să nu mai vorbim de lunga secţiune *Un amour de Swann* ? Conform teoriei sale, evocările pe care el ni le face cunoscute ar fi trebuit să fie foarte scurte, schimbătoare, caleidoscopice, nu să se întindă pe lungi suprafeţe narative a căror compunere e obligată să asculte de legile creaţiei obiective. Putem admite la rigoare că teoria psihologică a lui Proust e justă, dar nu ea e determinantă pentru felul în care structura literaturii sale se constituie şi în nici un caz aceasta din urmă nu este o aplicaţie perfectă a teoriei sale psihologice. Metoda lui Matei Caragiale, fără să fie proclamată teoretic ca atare, e mult mai „proustiană". E mult mai în spiritul căutării timpului pierdut evocarea Penei Corcoduşa, făcută de Pantazi, decît cele elaborate şi minuţios urmărite în scene cu multe personaje care vorbesc şi sînt descrise, precum se întîmplă de atîtea ori în Proust.

De aceea, considerăm că din marea ambiţie a romancierului francez nu rămîne decît principiul — acesta niciodată dezminţit — al viziunii sale subiective. Dar aceasta caracterizează în egală măsură şi scrisul lui Matei Caragiale. E vorba aici nu numai de accentul pur subiectiv al operelor celor doi scriitori, altfel destul de deosebiţi. Scrierile lor nu sînt nişte „povestiri" colorate subiectiv, cum se întîmplă îndeobşte cu toate naraţiunile debitate la persoana întîi, ci au o structură subiectivă, care exclude condiţionarea materiei cărţii de către „fapte", adică una care anulează însuşi principiul de bază al literaturii epice.

Şi, într-adevăr, de aici rezultă pentru amîndoi scriitorii un arbitrar total în dispunerea materiei cărţii. De-

pinzînd, la unul de hazardul memoriei involuntare, iar la celălalt de un capriciu liber de orice constrîngere, procesul fatal de limitare a ei e prezentat ca un efect al unei spontaneități în afara conștiinței autorului, dar de fapt e pus sub semnul voinței lui bine determinate. Romancierul de tip clasic este obligat să „construiască" o schemă obiectivă, în care părțile, episoadele și personajele sînt niște piese cu un rost perfect logic în înlănțuirea acțiunii și în agregarea lor. Ele există și se definesc precum părțile componente ale unui mozaic : toate au o anume solidaritate cu celelalte și contribuie la definirea lor reciprocă.

Raportînd existența personajelor cărților lor la „eul" care se mărturisește, atît Proust cît și Matei Caragiale dau materiei înfățișate un mobilism interior fără precedent, iar elementelor ei o independență desăvîrșită. Ceea ce numai prin improprietate s-ar putea numi *firul narativ* e de atîtea ori întrerupt de arbitrarul subiectiv, încît încetează de a mai exista ca atare. „Trîmba de vedenii" și „Căutarea timpului pierdut" sînt, oricîte deosebiri ar fi între ele, două procedee patent antiepice.

Și pentru că acesta ni se pare rezultatul cel mai sigur al acțiunii literare a lui Matei Caragiale, și ceea ce îl diferențiază atît de net de seria mare a scriitorilor din epoca lui, am mai propune o apropiere a sa de opera unui alt scriitor, ale cărui procedee duc aproximativ la aceleași rezultate. E vorba de o operă mult mai puțin cunoscută decît cele pomenite de noi mai sus, dar care, scrisă fiind în românește, ne-am fi așteptat să fie valorificată de critici și sub acest aspect. Ne gîndim la *Paradisul suspinelor* de I. Vinea, una din cele mai tulburătoare și mai profunde realizări a literaturii noastre moderne. Și aici ne aflăm în fața unei scrieri care ar putea fi numită „roman" prin amploarea dimensiunilor interioare, dar care valorifică din plin toate modurile ce ar contribui, dimpotrivă, la ruinarea structurii sale epice : introspecția, evocarea, visul, lirismul excesiv, dizolvant. E vorba aici de confesiunea unui ins care trăiește rememorarea trecutului cu o intensitate ascuțită și obsesivă, ve-

Scanned with OKEN Scanner

cină cu demența, totul petrecîndu-se în decorul nu mai puțin anormal al unei case părăsite în care s-a consumat de mult drama lui fără soluție. Felul în care se deapănă povestirea, întreruptă, vagă și întortocheată, e un semn că, ajuns în clipa răfuielilor supreme cu sine, individul care se mărturisește prin ea nu se gîndește deloc să-și ordoneze cumva dureroasele împrejurări ale existenței, ci propune și el o trîmbă de vedenii, nedeterminată și derutantă. Evocările acestea nu formează un flux continuu, deși nici un obstacol nu vine să le zăgăzuiască, după cum nici un principiu logic nu le imprimă o direcție anumită. Episoadele se leagă neașteptat, făcînd să alterneze prezentul, în care se încheie (cel puțin simbolic) drama, cu amintirile copilăriei, în care aceasta își are izvorul, reconstituind sumbra împrejurare și pe cei doi protagoniști ai ei prin confesiunile lor lăsate în niște pagini de jurnal intim.

Este, alături de opera lui Matei Caragiale, cea mai importantă tentativă de dezagregare a romanului de tip clasic (de fapt, realist) și de înlocuire a stilului narativ cu cel evocator. Astăzi, cînd formula de care vorbeam primește necontenite lovituri — și din toate direcțiile, deși mai mult în teorie decît în fapt — e bine să ne amintim de aceste două inițiative radicale și independente una de cealaltă venite din partea a doi scriitori români : unul care s-a proclamat artist de avangardă, celălalt care și-a depănat existența într-o orgolioasă singurătate, izolat de toate ispitele și curentele literare ale vremii sale. Și, fapt încă mai curios : indiferent de stilul literaturii la care au aderat în mod deliberat și pe care l-au proclamat în teorie, amîndoi aveau același suflet „vechi", Matei Caragiale cultivînd paseismul, adică nostalgia trecutului istoric, iar Ion Vinea realizînd o sinteză originală a modernismului în stilul prin excelență nemodern al elegiei.

Revenind la punctul inițial al studiului nostru, am vrea să atragem atenția amatorilor de verdicte drastice că marea reușită a *Crailor de Curtea Veche* infirmă o teorie care pune semnul unei prea netede egalități între roman și forma epică, și legitimează, dimpotrivă, dreptu-

Scanned with OKEN Scanner

rile altor moduri, precum cel, din cazul de față, al lirismului. Cu toate că nu punem prea mare preț pe caracterul de inițiativă al actului literar, nu ne putem opri de la constatarea că i-a fost dat tocmai acestui scriitor — mai mult decît alții, anacronic — să vină cu una din cele mai importante contribuții în acea problemă capitală a literaturii moderne, care e construcția romanului.

Aici ni se pare a fi — mai mult decît în pitorescul și ambiguitatea personajelor evocate, în poezia autentică, dar uneori pur decorativă, sau în atitudinea atît de bizar proclamată și susținută — prețioasa originalitate a lui Matei Caragiale.

1968

Scanned with OKEN Scanner

NOTĂ DESPRE UN „PARVENIT“

Fără îndoială că dintre toate figurile care umplu cu prezența lor, într-un fel sau altul, sclipitoarea și totuși întunecata „trîmbă de vedenii“ ce constituie romanul *Craii de Curtea Veche,* nici una nu rămîne în amintirea cititorului cu toate semnele ei de recunoaștere și mai ales cu toate stigmatele, ca silueta lui Gore Pirgu. Conceput ca un dublet negativ al personajelor preaiubite (și am spune : preaslăvite) ale autorului, Pirgu e o apariție care urmează ca o umbră pe solul plin de toate noroaiele și miasmele, înaltele și țepenele lor staturi, caricaturizînd idealurile și visările lor supreme, într-un joc de contraste dintre cele mai vizibile și chiar excesiv de vizibile. Acest scutier fără demnitate și parazit fără respect e făcut să ușureze Crailor calea spre viciu și desfrîu, să-i aducă îndărăt din hoinărelile lor prin veacuri slăvite și spații fermecate, să le terfelească „aburoasa“ visare — după cum e pus să batjocorească idealurile etice, obștești și naționale.

Personajul acesta ni s-a părut totdeauna interesant nu numai prin valoarea lui intrinsecă, ci și prin rolul lui de „contrast“, atît în raport cu ceilalți protagoniști ai romanului, cît și prin caracterul de excepție în ceea ce se consideră a fi arta de scriitor a lui Matei Caragiale. Figura lui rămîne dintre toate plăsmuirile din roman cea care pare menită mai mult decît oricare alta să stabilească reputația de creator veridic a părintelui său și să-i confere un certificat de realizator epic. Or, aceasta e o calitate care lui Matei Caragiale i-a fost totdeauna contestată.

Scanned with OKEN Scanner

Căci romanul său a fost întîmpinat la apariţie cu multe şi grave obiecţii — mai multe decît se ştie şi se spune. Caracterul livresc şi exotic al inspiraţiei sale, bizareria figurilor ce foiesc în opera lui într-o lumină totdeauna artificială i-au fost în primul rînd imputate. E un merit cu atît mai mare al autorului nostru crearea unui personaj atît de pregnant, mai ales în cadrul literaturii noastre, obişnuită cu tipurile pitoreşti. „Realistul" din Matei Caragiale a vorbit parcă o singură dată, dar atunci cu o eficienţă extraordinară.

Puteau fi *Craii* „o restituire istorică greşită" (N. Iorga), iar calităţile de romancier ale autorului „mai mult iluzorii" (Ş. Cioculescu), putea fi valoarea scrierii sale doar „particulară", iar meritul artistic de „controlat în lumina întregii desfăşurări a literaturii române" (G. Călinescu), în sfîrşit se prea putea ca Matei Caragiale să fi „frămîntat un material mai mult neromânesc" (Vladimir Streinu), iar tot romanul să fie doar „o carte puţintică şi excelentă" (Camil Petrescu) — cel care l-a scris rămîne nu mai puţin creatorul unei figuri cu un contur sigur şi de neuitat, care după opinia criticilor (a lui Pompiliu Constantinescu îndeosebi) s-ar lega de o lungă tradiţie tipologică, cea a „parveniţilor" inaugurată la noi de Dinu Păturică.

Gore Pirgu un parvenit ? Iată ce ne propunem a lămuri. Dar un parvenit este un tip uman care personifică o trecere bruscă, sau oricum foarte vizibilă, de la o condiţie socială inferioară la una mai înaltă, la care nu se poate adapta desăvîrşit, oricîte eforturi ar face. Or, Pirgu este un om cu stare, sau, cum zice el, nu „un tercheaberchea" oarecare, ci un „fecior de boieri". De fapt e fiul unui negustor bogat (levantin probabil) cu numeroasă progenitură şi care se încăpăţîna să nu moară, lipsindu-şi astfel odrasla de beneficiul moştenirii integrale. Prin aceasta, sîntem aşadar puşi de la început pe alt teren social de acţiune decît cel clasic al parvenitului, căci condiţia acestuia e aceea a insului care „ajunge" trecînd peste obstacole, prin efortul propriu, prin obstinaţie, printr-o cîtime indiscutabilă de inteligenţă şi de merit personal.

Pirgu, însă, nu are nici una din aceste calităţi. În momentul în care apare în scenă, deşi e un om relativ tînăr,

Scanned with OKEN Scanner

el ne este prezentat ca un tip ruinat fiziceşte („coclit... şi buhav", „stricat pînă în măduvă", „istovit de boalele lumeşti") de o viaţă de frenetice excese, pînă într-ocolo încît e mai mult un spectator gălăgios şi agitat, decît participant la inavuabilele petreceri la care e prezent sau pe care le pune la cale.

Un parvenit este, apoi, un individ care-şi urmăreşte gîndul depăşirii sociale cu perseverenţă şi abilitate. Pentru el, etapele vieţii trebuie să se adiţioneze în vederea acestui scop pe care nu-l scapă nici o clipă din vedere. Pentru exemplificare, am trimite pe cititor la un caz, dar nu la cel clasic al lui Julien Sorel, ci la cel încă mai clasic al lui Jacob, lacheul devenit senior de la Vallée, din romanul azi uitat, dar atît de interesant al lui Marivaux, *Le paysan parvenu*, adevărat cap al unei întregi serii şi cel care a dat circulaţie mai mare termenului. E un tipic parvenit prin femei şi prin servicii ancilare, un om de seducţie rapidă, ajuns prin căsătorie şi legături sentimentale lăturaşe într-o situaţie strălucită, după o carieră plină de vicisitudini, din care nu lipseşte, la un moment dat, ruina desăvîrşită, ceea ce-l obligă să ia totul de la capăt. Tipul e cu atît mai interesant cu cît ascunde o energie şi o perseverenţă reală, sub aparenţa nepăsării şi a unei vieţi de desfrîu.

Nimic din toate acestea la Pirgu. Acţiunile sale n-au nici un fel de noimă şi nici măcar o direcţie determinabilă. Mişcările lui sînt ale unui disolut steril, agitat de o permanentă nevoie de a face răul, de a înjosi, fără vreun scop anume. Totul la el e incoerent sau dictat de capriciul momentului.

Apoi, un parvenit e un ins care trebuie neapărat să aibe conştiinţa că lumea în care „ajunge" e superioară celei din care a pornit, căci doar către ea năzuieşte. De aici, parvenitul e în mod fatal un snob, sau oricum un ins stăpînit de ideea de a se controla şi a se desăvîrşi. El trebuie să observe cu atenţie mediul în care intră, să încerce să-i priceapă mecanismul, să i se supună.

Pirgu însă, deşi e părtaş al „simposioanelor" Crailor, al peregrinării lor poetice şi erudite în lumea trecutului şi a spiritului, nu încearcă nici o clipă să profite de privilegiul rar al acestor însoţiri şi să se lase contaminat de

Scanned with OKEN Scanner

sublimul lor „fermec". Ce departe sîntem de Dinu Păturică și de voința acestuia, reală și bine urmărită de autor, întru parvenire ! Să deschidem numai pentru a ne convinge cartea lui Filimon la capitolul „Educațiunea ciocoiului" și vom găsi în paginile acelea, desigur naive, un întreg program de lecturi folositoare pentru Dinu Păturică, în care se vădește tocmai preocuparea de care am vorbit.

Pirgu însă se învîrtește prin toate mediile sociale, cu toată dezinvoltura, dar fără a încerca să se cantoneze în vreunul. Este drept că la un moment dat se produce în viața lui o oarecare schimbare. Ea se datorește însă morții tatălui său, ceea ce-l face părtaș la o mare moștenire și-l aduce pentru o clipă în vechea lui condiție de băiat de bani gata, pe care și-o compromisese cu viața lui dezordonată de pînă atunci. Dar fericita împrejurare nu e ceva care să-i schimbe hotărîtor existența ; foarte curînd, el e pe punctul de a-și pierde toți banii la cărți într-o întîlnire monstruoasă cu Pașadia, care-l lasă mai întors pe dos decît propriile lui buzunare. Vechile-i obiceiuri, frenezia viciului, a noctambulismului și chefurilor „cu temei, pe răpunere", nu-l părăsesc nici după norocoasa „pacoste" a morții tatălui său.

În sfîrșit, acest așa-zis „parvenit" nu are nici măcar simțul orientării politice, ca să nu spunem al oportunismului, mizînd și aici pe cartea cea mai proastă. Considerîndu-se legat, probabil prin origine, de vechii conservatori, el se bucură de venirea lor la putere (e vorba de guvernul efemer P.P. Carp, 29 decembrie 1910, format din elemente pur conservatoare, cu excluderea takiștilor) în speranța unei sinecure obținute prin intercesiunea lui Pașadia, care însă, apucat subit de scrupule de conștiință, refuză să-l sprijine.

De altfel, Pirgu, ca toate personajele lui Matei Caragiale, nici nu are spațiul trebuincios de desfășurare, așa că nici nu poate fi conceput pe o linie evolutivă. „Trîmba de vedenii", pe baza căreia se constituie romanul lui Matei Caragiale, e un procedeu prin excelență evocator și static. Același fixism psihologic stă și la temelia elaborării figurii lui Pirgu.

Scanned with OKEN Scanner

De aceea, finalul cărții în care-l vedem pe Gorică „de mai multe zeci de ori milionar, însurat cu zestre și despărțit cu filodormă (...), prefect, deputat, senator, ministru plenipotențiar, prezidînd o subcomisie de cooperare intelectuală la Liga Națiunilor și oferind colegilor săi străini veniți în România cu pantahuza (...) o somptuoasă și sibaritică ospitalitate în castelul său istoric din Ardeal", e cu atît mai artificios și mai nejustificat. Ca să-și pedepsească contemporanii între care nu și-a putut găsi, ca și eroii săi, locul, Matei Caragiale îl pune tocmai pe „bufonul abject" să fie principalul beneficiar al momentului istoric imediat postbelic. De altminteri, e o idee fixă, temeinic înrădăcinată în spiritele reacționare, că realizarea unirii, votul universal și exproprierea, cu consecințele lor cele mai vădite (printre care, în primul rînd, dispariția partidului conservator și schimbarea bruscă a panoramei vieții politice) reprezintă cel mai nenorocit moment al istoriei noastre naționale. În „oarba-i înverșunare", Matei Caragiale uită că și-a construit eroul pe niște date ce îndreptățeau cu totul altă concluzie și că nu un tip de genul lui Pirgu se putea ridica pe ruinele unei societăți de care tocmai acesta încerca să se agațe.

Dar în *Craii de Curtea-Veche* există un parvenit, care pînă la un punct se suprapune pe toate liniile clasice ale tipului, și acesta e, oricît ar părea de surprinzător cititorului, Pașadia. Să ne lămurim : Pașadia provine dintr-o familie „cu vază și stare", e deci de o condiție superioară, deși nu cu mult, celei a lui Pirgu. Numai că, deși ar fi putut beneficia de aceste avantaje, el cade într-o condiție inferioară, fiind „oropsit din naștere, crescut pe mîini străine" (nu ni se spune de ce, dar e de bănuit că rămăsese orfan). Pașadia „e jefuit de ai săi, înlăturat, hărțuit, prigonit și trădat de toată lumea", în sfîrșit, obligat din frageda tinerețe să ducă un război crîncen împotriva tuturor, să-și „jertfească tinerețea" efortului îndărătnic, „care ar fi doborît un uriaș", pentru a-și cîștiga o poziție socială, pentru a face să i se recunoască meritele.

Am citat aproape întocmai textul autorului, dar să-i lăsăm mai bine lui cuvîntul, pentru a ne descrie felul în care eroul său se trudise pe „calea măririlor" : „Pașadia nu fusese omul resemnării, încrederea în sine și sîngele

Scanned with OKEN Scanner

rece nu-l părăsiseră în cele mai negre clipe; statornic în urmărirea ţelului, el înfrînsese vitregia împrejurărilor, o întorsese cu dibăcie în folosul său. Ca dînsul nimeni nu ştiuse să aştepte şi să rabde, neclintit el pîndise norocul la răspîntie, îl înşfăcase şi-l siluise ca să-i poată smulge ceea ce, în chip firesc, i s-ar fi cuvenit de la început, fără caznă şi sbucium. O dată ajuns, se întrecuse, luase văzul tuturor, îi uluise şi-şi făcuse, jugănar cumplit, dar cu mănuşi, toate mendrele."

E o descriere a parvenitismului, tipică cum nu se mai poate. Pe lîngă acest pretins „luceafăr", în care de fapt se ascundea „o fire pătimaşă, întortocheată, tenebroasă, care cu toată stăpînirea se trăda adesea în scăpări de cinism" şi în a cărui „inimă împietrită" se „îngrămădise veninul", iar „puterea l-ar fi făcut lesne primejdios", Gore Pirgu e un simplu măscărici, cu demonul abjecţiunii în suflet, o paiaţă dezarticulată.

Din ceea ce ne spune Matei Caragiale mai sus, rezultă că Paşadia se alesese aşadar, ca urmare a lungii sale încordări în vederea atingerii scopului, cu toate stigmatele omului de condiţie joasă „ajuns" pe o treaptă mai înaltă, într-o societate de ascuţite inegalităţi sociale: gustul răzbunării, ura împotriva celor care i-au stat în faţă, a celor care i-au ultragiat mîndria, voinţa nedeterminată, dar acerbă, de putere.

E adevărat că pe „calea măririlor", Paşadia e servit de mijloacele superioare ale inteligenţei, culturii, energiei, talentului. Cînd îşi dă seama însă că nu acestea au cumpănit mai mult în marile lui succese sociale, ba chiar că „ceea ce treizeci de ani de viaţă austeră şi probă, treizeci de ani de sacrificii, de studiu şi de laboare nu fuseseră în stare să facă, au făcut cîteva nopţi petrecute cu atotputernica soţie a unui preşedinte de consiliu", el cade într-o mizantropie şi o abulie la fel de negre pe cît de vehementă fusese încordarea voinţei în penibila lui ascensiune. El dă cu piciorul în situaţia înaltă dobîndită şi se retrage din viaţa publică, prăvălindu-se în desfrîu şi singurătate — cedînd astfel demonului răului care-l păştea tot timpul, dar pe care ştiuse să-l izgonească în cursul asceticei şi trudnicei lui cariere de parvenit.

Scanned with OKEN Scanner

Nu încercăm aici o reabilitare a lui Pirgu. Dar cînd aflăm că Pantazi, omul „așa de fermecător de trist", cu privirea veșnic „înzăbrănită de nostalgie" și cu vorbirea „împletind în bogata-i ghirlandă nobile flori culese din literatura tuturor popoarelor", se declară capabil să și asasineze, numai să pună mîna pe o moștenire, îl vom ierta pe „obraznicul soitar", care se declară fericit că tatăl său a „crăpat", lăsîndu-l profitorul unei similare „pacoste". Iar cînd cei doi preaslăviți Crai, pentru care povestitorul avea respectiv „evlavie" și „slăbiciune", se iau la bătaie, tăvălindu-se pe jos, într-o cameră de la adevărații Arnoteni — unul aflînd că celălalt avea de gînd să-i violeze iubita în timpul unui chef la mănăstire, unde aceasta ar fi fost adusă în stare de ebrietate — vom fi mai indulgenți cu cel care a avut „ideea" decît cu cel care accepta așa de ușor s-o pună în practică și să fie beneficiarul ei.

Am ținut să insistăm atît de mult asupra figurii lui Pirgu pentru că ni s-a părut că tipul lui moral refuză clasificările și etichetările și că, asemeni cu ceilalți eroi ai lui Matei Caragiale, el nu poate fi judecat în nici un caz în termenii unei caracterologii de tip clasic. Iată de ce verdictul de „manicheism", pe care Tudor Vianu îl lăsa să cadă privitor la atitudinea autorului în procesul pe care acesta l-ar face eroilor săi, poate fi supus revizuirii. Atmosfera romanului este mult prea ambiguă și intenționat cețoasă ca să suporte sentințe așa de drastice și categorisiri atît de precise. Judecătorul suprem are la Matei Caragiale, ca și la mătușa Smaranda, „cumpănă deosebită și înșeală la cîntar". Ce e umbră și ce e lumină, autorul nu va ști nici el prea bine să ne spună. Prea a stăruit el să se închine Frumosului în „cetățile liniștii și ale uitării" și să se mînjească în sminteala tuturor iadurilor moralei ca să nu sfîrșească prin a le iubi deopotrivă. Voința de contraste prea puternice care domină toată scrierea sfîrșește prin a se topi în atmosfera de tenebre și în fosforescența generală a cadrului. Ceea ce Paul Zarifopol observase în opera lui Ion Luca, și anume nepăsarea autorului față de orice eticism, se întîlnește și în orientarea morală a fiului său și obligă pe

Scanned with OKEN Scanner

cititor să ia în considerare lumea *Crailor* ca pe o plăsmuire așezată dincolo de bine și de rău.

Oricum, personajele lui Matei Caragiale trăiesc într-o solidaritate mai strînsă decît pare la prima vedere. Să nu uităm că în visul apoteotic din finalul romanului, Pirgu e și el prezent pe drumul spre eternitate, „pe podul aruncat spre soare-apune, peste bolți din ce în ce mai uriașe în gol". El merge în fruntea Crailor, ca un măscărici, e drept, dar și acum tot în tovărășia lor. Ce va fi dincolo de aceasta nu putem ști. Să sperăm că, așa cum craii, „răscumpărați prin trufie" (! ?) aveau să-și redobîndească „înaltele locuri", se va găsi totuși și pentru el o soluție în universul acesta în care nu funcționează justiția imanentă, iar cea transcendentă e atît de îngăduitoare. Dar pînă la Judecata de Apoi, pe care Matei Caragiale se grăbește să și-o închipuie prea neasemuit de frumos ca să-l și putem crede, personajele sale, bune sau rele, rămîn la judecata fiecăruia.

1968

Scanned with OKEN Scanner

Investigarea universului atît de bizar al povestirilor lui Matei Caragiale a ispitit încă de mult pe diverși cercetători care, indiferent de poziția respectivă, nu au uitat niciodată să caracterizeze această lume altfel decît cu epitetele de rigoare : ciudat, artificial, straniu. Personajele cele mai importante, cărora scriitorul le dă viață, sînt ființe complexe și nelămurite care cultivă misterul asupra trecutului lor, nu numai pentru că o anumită discreție ar pretinde aceasta, dar și pentru faptul că acest trecut trebuie de multe ori bine ascuns. Există la mai toate o parte de necunoscut, care le face să nu se poată prezenta la judecata cititorului cu toate datele necesare unei depline caracterizări. Un verdict răspicat, asupra lor, ni se pare greu de pronunțat și, mai demult, noi înșine am contestat legitimitatea grupării lor, așa cum făcuse, de pildă, pe vremuri, Tudor Vianu în numele unui manicheism moral pe care criticul îl deducea din etica nobiliară a autorului *Crailor* (*Arta prozatorilor români*, 1941, p. 363). Am încercat undeva o disociere, arătînd că personajele lui Matei Caragiale nu pot fi cuprinse într-un sistem caracterologic de tip clasic și că, de pildă, titulatura de „parvenit" cu care mulți caracterizează pe Pirgu s-ar potrivi mai curînd lui Pașadia — și, încă, aceasta n-ar fi singura răsturnare de termeni pe care un cititor atent al *Crailor* ar putea-o opera în această ambiguă operă.

Oricum, am rămas cu un viu interes pentru cel care ar exprima altă părere decît a noastră, eventual chiar

pe cea contrarie. Am citit deci cu cel mai mare interes studiul lui Liviu Petrescu din volumul, apărut de curînd, *Realitate și romanesc* (1969). Acolo, sub numele de *O estetică a melancoliei*, se face o încercare, cea mai radicală de pînă acum, după știința noastră, de a se defini personajele lui Matei Caragiale în funcție de cîteva trăsături specifice. Autorul studiului pleacă de la premisa că „majoritatea personajelor sale prezintă o fizionomie morală asemănătoare" (p. 45) ; ba încă mai mult : „indiferent de situațiile în care sînt puse, ele se pot simplifica și reduce (nu cumva e același lucru ?) * la o trăsătură generală, care le este proprie tuturor". Foarte curioși să știm și noi care ar fi acea trăsătură generală la care se pot reduce personaje atît de diverse ca Pena Corcodușa și Sir Aubrey de Vere, Ilinca Arnoteanu și Pirgu, Pantazi și Rașelica Nachmanson, Pașadia și Gogu Nicolau, aflăm că „fiecare reprezintă, în fond, o variantă a aceluiași tip, a aceleiași varietăți umane (?) desemnată de obicei (?) prin numele de *dandy*.

Constatare de-a dreptul uluitoare, pe care am dori-o imediat dovedită. E drept că autorul acestei afirmații vine cu unele amendări, precizînd că „Personajul (?) suferise în tot cursul veacului trecut o evoluție sensibilă, fusese în permanență îmbogățit cu trăsături și cu sensuri noi, ajungînd în cele din urmă la imagini (?) destul de diferite de prototipul inițial (sic !) diferite foarte mult și între ele" (p. 47). Dar chiar și așa, prin *dandysm* se înțelege ceva foare precis, și față de aplicațiile atît de neașteptate ale termenului, ne putem pune întrebarea : ce sens dă Liviu Petrescu, intelectual care dovedește o anumită lectură, acestui cuvînt ? Domnia-sa vorbește mereu de *dandy* ca de un tip literar, dar în realitate acesta a fost un tip social, cu un anume curs în cercurile salonarde. El se caracteriza printr-o eleganță vestimentară ostentativă și printr-o ținută anumită în societate, de natură să-l izoleze și să-l facă ușor de recunoscut.

Tipul *dandy*-ului a evoluat, este adevărat, în timp, dar și-a păstrat unele caracteristici precise. Inițial, el a

---

* Toate parantezele ne aparțin — n.a.

Scanned with OKEN Scanner

fost, în cercurile aristocraţiei britanice, un tip de eleganţă desăvîrşită a unor oameni care întreţineau orgoliul simplităţii. Acesta e cel puţin cazul părintelui său G. Brummell, a cărui deviză era : „Pentru a fi bine îmbrăcat trebuie să te faci neobservat". Mai tîrziu, el a însemnat atitudinea unui om cu o ţinută generală ironică şi orgolioasă. Un *dandy* cultiva impertinenţa politicoasă, ironia glacială, izolarea în cadrul unui grup. Şi ţinuta vestimentară şi-a schimbat în decursul timpului caracterul, ajungînd la ostentaţie şi chiar la extravaganţă. Caracteristica acestui tip uman este preocuparea de exterior, de efect, singularizarea prin aere de superioritate neascunsă.

Oricum l-am defini, *dandysmul* e un snobism de cerc restrîns, cultivat mai întîi de personaje de la periferia aristocraţiei, căzut apoi la nivelul unei mode, de care în Franţa s-au molipsit mai curînd cercurile artistice. Littré, în dicţionarul său, reţine mai ales nota de excentricitate ; după el, un *dandy* e *„Un homme recherché dans sa toilette et exagérant jusqu'au ridicule"*. Şi-l citează pe Balzac, romancier contemporan cu această modă : *„À l'incroyable, au merveilleux, à l'élégant (. . .) ont succédé le dandy, puis le lion"*.

Revenind la Matei Caragiale, unde vom găsi acest stil, despre care Liviu Petrescu susţine că e cel al majorităţii (p. 46) personajelor sale ? La... Domniţa Mara şi la Mihnea din începutul de nuvelă *Negru şi aur*. Acesta din urmă poartă un doliu extravagant, iar iubita lui dispărută îi apare într-un decor bizar, efect mai mult al unei stări speciale de spirit. Numai că aici e vorba doar de o intenţie, căci nuvela nu a fost scrisă şi, ca atare, ipotezele pe care Liviu Petrescu le avansează nu se referă la nişte adevăraţi eroi realizaţi, restul operei lui Matei Caragiale infirmîndu-le cu totul.

O variantă de ceea ce autorul studiului numeşte *dandy*-artist s-ar întîlni şi în *Craii de Curtea Veche*. E vorba de tuşa Smaranda, care s-a îmbrăcat în verde toată viaţa, după voinţa niciodată încălcată a mamei ei căimăcămeasa Păuna. Numai că această procedare ţine de o mistică a culorilor care nu are nici o legătură cu snobismul şi ostentaţia vestimentară : ambianţa fanariotă nu autorizează în

Scanned with OKEN Scanner

nici un chip apropierea de stilul *dandy*. E cu totul exagerat să se spună că îmbrăcîndu-se numai cu culoarea pietrei prețioase al cărei nume îl poartă, Bălașa, Zamfira și Smaranda s-ar „conduce în viață după legea artei" (p. 51). Cele trei surori, străbunice ale lui Pantazi, sînt de altminteri abia schițate într-o prezentare fugitivă (două din ele numai pomenite nominal), încît nici nu pot aspira la titlul de personaje.

Tot un rod al închipuirii exegetului lui Matei Caragiale e ideea de a face din Pantazi și Pașadia niște *dandy*. Sîntem aici în cea mai abuzivă utilizare a termenului. Caracterul de ostentație al *dandysmului* e cu totul absent la Pantazi ; acest erou, noctambul visător și discret, trece prin atmosfera gălăgioasă a Bucureștilor ca o siluetă ștearsă (umblă deghizat ca să nu fie recunoscut și locuiește într-o casă cu aparențe modeste, deși e putred de bogat). Trăsătura caracteristică a acestui erou este adînca lui interiorizare ; omul duce cu sine, în permanență, o suferință nelămurită și e străin de orice „poză".

Același lucru se poate spune și despre Pașadia, om de ținută țeapănă și distantă, dar purtînd în suflet „o neagră gheenă", un rău adînc și nedefinit, care-l împinge la o mizantropie absolută și la o dorință de autodistrugere urmărită cu răceală și tenacitate. Atitudinea acestor doi eroi predilecți ai lui Matei Caragiale e în totală opoziție cu stilul superficial și exterior al *dandy*-ului. Acesta este stilul unui om de lume care vrea să ridice practicarea frivolității mondene la rangul de operă a spiritului. E vorba, oricum, de un ins stăpînit de preocuparea de ținută cu totul exagerată mergînd pînă la fatuitate. Cei doi eroi ai lui Matei Caragiale (și chiar și alții, ca „ministrul" din *Sub pecetea tainei*, ba chiar și Pirgu) sînt dimpotrivă firi întortocheate, tenebroase, ascunse, contradictorii, dotate cu o anume complexitate ce le depărtează cu totul de comportamentul pur exterior al *dandy*-ului.

Continuîndu-și interpretările extravagante, Liviu Petrescu vrea să ne convingă că Pașadia este un *dandy*-diletant (?), pentru că, deși nu e un „artist prin înfățișare", el este totuși „prin preocupările sale spirituale". În realitate, „studiile" în care Pașadia stă cufundat în

Scanned with OKEN Scanner

cursul zilei, chiar dacă ar fi dovedite, nu au nici o legătură cu *dandysmul ;* ele sînt doar o formă de a-și omorî timpul și a se ameți pe sine refugiindu-se în trecutul istoric.

De fapt, singurul autentic *dandy* din opera lui Matei Caragiale este Sir Aubrey de Vere, fantomaticul erou din povestirea *Remember*. Aici, observațiile lui Liviu Petrescu sînt, în genere, juste ; apropierea de unii eroi ai lui Barbey d'Aurevilly nu ni se pare însă cu totul îndreptățită, căci aceștia au o vigoare de structură, o vitalitate și chiar o frenezie a sentimentelor de care preapalidul și efeminatul personaj al lui Matei Caragiale e cu totul străin. Noi l-am pune mai curînd alături de cele ale lui Oscar Wilde, sau de Des Esseintes a lui Huysmans.

„Alături de calitatea de a fi *dandy,* personajul lui Matei Caragiale se mai distinge și printr-o altă trăsătură, poate la fel de importantă ca și prima — și nu lipsită de afinitate cu aceasta — și anume, el este un *melancolic*", scrie în continuare Liviu Petrescu, deschizînd astfel al doilea capitol al considerațiilor sale.

Și aici e vorba de o imensă exagerare. În realitate, singurul melancolic din opera lui Matei Caragiale este Pantazi, la care, de altfel, se și oprește mai mult autorul studiului în chestiune. Nu vom mai plictisi pe cititor dezvăluind erorile de logică și de exprimare cu care Liviu Petrescu chinuiește textul lui Matei Caragiale, întru dovedirea acestei constatări prea simple. Nu putem adera în nici un chip la stilul unor fraze de tipul acesteia, în care ni se spune : „Melancolia obișnuită, cea care se întîlnește la majoritatea oamenilor, înseamnă regretul pentru pierderea (?) unui obiect sau a unui lucru (? !) oarecare, sau aspirația imposibilă, adică greu de îndeplinit (! ?) după un lucru material". Nu-l vom putea urma pe autor nici în seria de considerații următoare în care aflăm că „prin melancolie spiritul personajului își afirmă unele nevoi extrem de înalte ale lui, nevoi cu totul diferite de categoria nevoilor (!) noastre cotidiene imediate" (p. 57).

În realitate, Pantazi era un melancolic congenital, a cărui tristețe fără justificare nu se leagă de o împrejurare anume din viață, după cum chiar el mărturisește :

„Dar copilul atît de alintat nu era vesel ; sufletul meu a fost totdeauna împăienjinat de acea melancolie a sufletelor prea simţitoare... Nu-mi închipui să se afle mulţi oameni pe care viaţa să-i fi schimbat atît de puţin cît pe mine."

Melancolia ar explica, după Liviu Petrescu, „preferinţa izbitoare a eroilor lui Mateiu Caragiale pentru trecut ; trecutul are faţă de prezent avantajul de a fi mult mai îndepărtat, (!) de a se situa într-un punct care rămîne în mod constant la aceeaşi distanţă de noi, cei care îl contemplăm" (p. 57). Să trecem peste analiza acestei fraze întristătoare (şi care e totuşi compusă de un universitar !), amintindu-i doar autorului ei că e demnă de ilustrul La Palisse, care avea şi el avantajul de a fi viu înainte de a fi murit, şi să trecem la altă frază, vecină cu ea, şi nu mai puţin surprinzătoare. E vorba de cel care povesteşte întîmplarea din *Remember* şi care „este atras de personalitatea lui Sir Aubrey de Vere din multe considerente, dar mai cu seamă pentru că trăsăturile lui evocă pe acelea ale unor lorzi de mult prefăcuţi în pulbere". Şi ne citează textul lui Matei Caragiale : „îl găsisem frumos pentru că în el vedeam retrăind o icoană din trecut, vedeam scumpul Trecut însuşi".

Dar chiar din acest citat se vede că „preferinţa eroilor lui Matei Caragiale pentru trecut" nu derivă din melancolie — căci aici „scumpul Trecut" e cel istoric, nu cel al necazurilor personale, adică al „obiectelor" şi „lucrurilor pierdute" — ci e o consecinţă a filozofiei în genere paseiste a celui care vorbeşte. Vederea lui Sir Aubrey îl face să aibe senzaţia trecutului, datorită anacronismului figurii acestuia, descinsă parcă din pînzele vechi ale lui Van Dyck şi Van-der-Faës. Acest mod de a vedea lucrurile este tipic lui Matei Caragiale şi deci şi puţinelor personaje care vorbesc în numele lui, şi nu are nici o legătură cu „trecutul" plin de incidente personale al vreunora din ele. Putem vorbi chiar, cu anumite circumstanţieri, de dragostea în genere pentru trecut ca o funcţie sufletească compensatorie, dar în nici un caz într-un capitol care face din „melancolie" caracteristica marii majorităţi a personajelor sale — şi care se întîmplă să fie de fapt proprie numai unuia dintre ele.

Scanned with OKEN Scanner

Şi în ultima secţiune a cercetării lui Liviu Petrescu ne aflăm pe terenul purei conjecturi şi al afirmaţiei necontrolate, măcar că sentenţioase. E vorba de altă trăsătură caracteristică a eroilor lui Matei Caragiale : *instinctul de migraţie*. Şi aici, termenul e dilatat peste măsură ; în el intră călătoriile reale ale lui Pantazi şi Sir Aubrey de Vere, dar şi acelea pur imaginare ale erudiţiei geografice şi istorice, evocate în cursul „simposioanelor" din birtul din Covaci, precum şi descinderile foarte frecvente, dar şi foarte blamabile, în viaţa de infern a capitalei, făcute in corpore de cei „trei cavaleri ai tagmei prea senine" sub conducerea lui Pirgu.

Instinctul de migraţie caracterizează deplin doar pe Pantazi : acesta e realmente un ins stăpînit de o năzuinţă obscură de a schimba mereu locurile petrecerilor sale solitare. Explicaţia ar fi prezumata sa origină normandă. Familia lui, originară din Sicilia, a venit în ţară pe vremea fanarioţilor ; oricum a descins din spaţiul grecesc şi s-a considerat grecească ; dovadă participarea ei la acţiunile Eteriei. Mai apoi, ramura rămasă în ţară, după ce alta s-a stabilit în Rusia, s-a românizat cu totul, descendenţii ei devenind mari demnitari în Valahia, cu perspective de a ajunge domni ai ţării. Pantazi nu este însă mulţumit de ţara în care norocul nu l-a părăsit o clipă : el se expatriază mizantropic, dedicîndu-se unei existenţe de necurmate călătorii, cu popasuri de odihnă în mai multe reşedinţe somptuoase risipite prin toată lumea.

El este într-adevăr un desţărat, şi această particularitate îl diferenţiază net de ceilalţi eroi, cu totul ancoraţi în mediul autohton. Ce l-ar împiedica de pildă pe Paşadia să călătorească prin alte spaţii, mai demne de marea lui inteligenţă şi cultură decît tripourile, bordelurile şi localurile de petrecere autohtone de cea mai joasă specie ? De ce nu se expatriază şi el, cum fusese îndemnat să o facă, dacă instinctul de migraţie l-ar caracteriza cumva, aşa cum afirmă Liviu Petrescu ?

Iar celelalte personaje ? Să mai pomenim de ele ? Am face-o dacă ar mai trebui să convingem pe cineva că instinctul de migraţie este tot atît de absent în ele pe cît fusese *dandysmul* şi melancolia. Nici una din aceste tră-

Scanned with OKEN Scanner

sături nu este atît de generală pentru personajele lui Matei Caragiale încît să le lege împreună într-o oarecare solidaritate.

Dimpotrivă. Aspectul cel mai frapant al scrisului lui e marea varietate de tipuri pe care știe să le plăsmuiască, aducîndu-le înaintea cititorului, ca într-un carnaval de măști ce scapă definițiilor curente. O mare voință de contraste a prezidat alcătuirea mai tuturor figurilor care populează această operă, grupîndu-le în polarități opuse, ca o consecință a unei nestăpînite năzuințe romantice. Numai așa ne explicăm constituirea lor în perechi, precum liliala Ilinca Arnoteanu și surorile ei depravate, Pirgu și Pașadia, Pantazi și Wanda, atmosfera senină a familei lui Pantazi și cea de infern burlesc a nu mai puțin autenticilor dar decăzuților Arnoteni, în fine, cuplul format din nobilul Leuchtenberg-Beauharnais și Pena Corcodușa. A căuta o formulă care să le unifice sau la care să se reducă ni se pare o vastă zădărnicie.

La capătul cercetării sale, Liviu Petrescu conchide însă grav, dar fără justificare : „În concluzie, opera lui Mateiu Caragiale pornește de la o atitudine generală estetizantă ; unele excese manifestate în această direcție îl înrudesc uimitor cu maniera decadentismului. Cel mai potrivit atribut pentru creația lui rămîne totuși acela de *«idealistă»*, convenind că termenul nu este luat în accepția lui filosofică, cît (sic !) în cea morală“ (p. 62).

Concluzie neîndreptățită dacă o privim ca un rezultat al investigațiilor cercetătorului clujean. Fără temei ar rămîne ea chiar dacă ar fi rodul unei folosiri mai proprii a logicii și a unei mai atente adecvări la fapte. Opera lui Matei Caragiale idealistă ? Dar ceea ce uimește pe oricine ia contact cu ea este tocmai atitudinea ambiguă a autorului, atît de ambiguă încît evlavia și ura sînt distribuite acolo unde ne-am aștepta mai puțin, iar cititorul trăiește o continuă incertitudine cît privește raportul dintre enunțurile solemne și realitatea care le dezminte. Personajele lui sînt — în parte — mișcate de o anume năzuință spre ideal (de care vorbesc ele și, mai ales, autorul), dar acest ideal e unul specios, al bunului trai, al degustării tuturor plăcerilor, în singurătate și într-un oțiu

Scanned with OKEN Scanner

fără demnitate. Vorbele mari abundă în opera lui Matei Caragiale, dar ele nu acoperă realitatea decît parțial, căci viciul fundamental, constitutiv, al personajelor sale le face să nu-și poată susține intențiile și să cadă în cea mai joasă trivialitate.

Idealism moral în purtarea lui Pantazi, dispus să și asasineze pentru a-și recîștiga averea ? la dubiosul Aubrey de Vere, cultivator al unor practici reprobabile ? Idealism moral la adevărații Arnoteni, la Rașelica Nachmanson, la Poponel, la prezumtiva asasină a lui Gogu Nicolau ? sau poate chiar la Pirgu ? Ceea ce uluiește la Matei Caragiale este descrierea cu complezență a abjecțiunii morale, nu pentru a o cenzura în spiritul vreunui ideal etic, ci pentru a o contempla ca pe o performanță, cu cea mai culpabilă admirație. Pentru acest autor, vîrsta de aur a omenirii a fost secolul al XVIII-lea, al aristocrației depravate, al escrocilor și aventurierilor internaționali, al ocultismului de salon și al „bazaconiilor" științifice, cultivate snob, deși cu ironie.

Iar cît privește posibilitatea de a unifica acest univers printr-o trăsătură generală (sau mai multe), concepția artistică a lui Matei Caragiale se împotrivește în modul cel mai categoric. Vladimir Streinu a spus cuvîntul decisiv cînd, opunînd arta lui Matei celei a lui Ion Luca, a arătat că acesta din urmă, „fiind un scriitor de tip clasic, urmărea generalitatea simțirii omenești cu toată primejdia schematismului ei". (*Pagini de critică literară*, I, 1968, p. 152.) Matei Caragiale este dimpotrivă „liric, rămuros, excepționist — romantic" (*op. cit.*, p. 159) și, adăugăm noi, datorită ambiguității atitudinii sale, imposibil de cuprins în formule simple. Această ambiguitate nu este numai a universului pe care-l construiește Matei Caragiale în paginile scrierilor sale, dar este și a atitudinii lui față de propriile plăsmuiri. Visătorul atît de avîntat și de plin de „evlavie și de slăbiciune" pentru personajele pe care le înfățișează este dublat de un spirit lucid și plin de amărăciune, ce nu menajează nici pe cele mai scumpe dintre ele : el operează cu cel mai nemilos scalpel în carnea lor pentru a ne dezvălui putregaiul și purulența.

Scanned with OKEN Scanner

Şi pentru ca nimeni să nu mai comită eroarea lui Liviu Petrescu de a confunda „atitudinea" autorului şi susţinerile sale cu viaţa şi identitatea personajelor, vom aminti — doar în treacăt — că scriitorul, care a cultivat ca nimeni altul în literatura noastră stilul snobismului nobilitar, n-a ezitat să-l denunţe cînd şi cînd ca un mare păcat al personajelor sale, găsind, firește, termenii cei mai cruzi : astfel, Paşadia e caracterizat o dată drept „un snob feroce înzăuat în prejudecăţile cele mai copilăreşti", şi altădată drept „un ciocoi borît", iar Conu Rache e şi el vinovat că se molipsise oarecum (...) de fandoselile şi de ifosele „lumii bune pe care o slujise în poliţie". Iar Pirgu e ridiculizat cu ferocitate cînd încearcă să-şi schimbe stilul de viaţă intrînd în „anul maimuţelor" şi vorbind numai franţuzeşte, compunîndu-şi un interior „artist", cumpărîndu-şi cărţi şi apărînd în vechiul local frecventat înainte, doar pe la miezul nopţii, ca să ia „o fină gustare".

Iar omul care a putut să treacă drept promotorul „balcanismului" literar a condamnat atitudinea şi chiar şi formula de nenumărate ori, în modul cel mai drastic. Paşadia este astfel lăudat pentru interiorul său, unde nu se găsea „nimic balcanic". Faptul de a se afla la „porţile Răsăritului" e considerat de cel care povesteşte întîmplările o mare nenorocire : chiar dacă mentalitatea aceasta alimentează inspiraţia tulbure a scriitorului, „atitudinea" lui se defineşte de multe ori prin împotrivire. *

---

* Să amintim aici, în sprijinul afirmaţiei noastre, o ieşire a lui Matei Caragiale care ar părea cititorului neavizat cel puţin ciudată. E vorba de articolul *În chestiunea unei aberaţii*, publicat în ediţia de *Opere* (1936), în care se face o drastică punere la punct a situaţiei ordinului Cavalerilor de Malta, ridiculizîndu-se pretenţia ultimului său mare maestru de a se considera „suveran" şi a instala o „legaţie" la Bucureşti, ca orice stat recunoscut.

În oarba-i înverşunare, Matei Caragiale se lansează într-o diatribă împotriva ordinului însuşi, făcîndu-i istoria în rezumat, în cel mai deplin conflict cu adevărul. Ordinul ospitalier al Sfîntului Ioan de Ierusalim, cu sediul mai apoi în insula Rodos şi din 1530 în Malta, îşi putea număra mai bine de şapte secole de existenţă dintre cele mai glorioase între cele similare de cavaleri călugări. El luase fiinţă după prima cruciadă (1099) şi a avut o istorie zbuciumată fiind mereu în avangarda luptei împotriva turcilor. Decadenţa lui coincide cu aceea de putere mili-

Scanned with OKEN Scanner

Am ţinut să facem aceste precizări, pentru a arăta cît de complexă şi de sucită e nu numai structura personajelor lui Matei Caragiale, dar mai ales firea şi atitudinea omului care s-a făcut cronicarul lor. Încît o încercare de simplificare sau de unificare a acestei lumi atît de bizare ni se pare de-a dreptul o trădare a spiritului ei însuşi.

Toate acestea ne fac să considerăm că autorul volumului *Realitate şi romanesc* a avansat nişte ipoteze şi a condus nişte demonstraţii, în cea mai vădită contradicţie cu realitatea cea mai simplă a faptelor, punîndu-şi la contribuţie într-un chip nepermis închipuirea. Şi pentru că impreciziunea noţiunilor ni se pare unul din cele mai grave păcate ale încercării sale critice, i-am atrage atenţia asupra titlului cărţii sale, care se pretează la o glumă, pe care tonul grav şi categoric al felului său de a scrie o exclude, altfel. *Romanesc* poate să însemne — tot după dicţionarul hapsînului de Littré — *exalté, chimérique, comme les personnages de roman.* Cultivînd noi înşine virtuţile fanteziei, n-am vrea de fel să condamnăm pe cineva care face uz de aceasta, dar aplicarea ei am pretinde-o — fără nici o glumă — doar acolo unde-şi are rostul.

1970

---

tară a papalităţii. Lovitura cea mai puternică a primit-o din partea lui Napoleon, care a ocupat Malta (1798), şi a Revoluţiei franceze, care, considerînd ordinul un stat străin, i-a confiscat bunurile. Rămas fără protector, el a recurs la ţarul Pavel I, care a acceptat demnitatea de mare maestru pe care însă urmaşul său Alexandru I o va refuza. Ordinul şi-a extins astfel activitatea în Răsăritul ortodox, dar limitîndu-se de acum înainte la opere caritabile şi de asistenţă umanitară în caz de război între state. Prestigiul lui a rămas mare, şi chiar în ţări protestante, ca Anglia şi Germania, existau două variante ale ordinului în afara dependenţei de Roma (sediul actual al ordinului).

Ordinul Cavalerilor de Malta avea şi membri admişi „fără probe nobilitare", aceştia putînd deveni Magistrali ai Marii Cruci, Cavaleri Magistrali şi Donaţi. I-ar fi fost relativ uşor lui Matei Caragiale să fie admis într-o asemenea tagmă, dacă nu cumva ea i se părea prea „pocăltită" pentru visele lui atît de semeţe. Şi totuşi în uniforma ei sînt îmbrăcaţi cei trei crai la pornirea lor în hagialîcul istoric — ceea ce arată încă o dată că scriitorul ştia bine că realitatea e realitate şi fantezia — fantezie.

Scanned with OKEN Scanner

TUDOR ARGHEZI

Scanned with OKEN Scanner

MARELE PROST

Credem a nu ne înșela afirmînd că experiența fundamentală a poeziei lui T. Arghezi și deci și aceea a cititorului care încearcă să se apropie de ea și s-o descifreze e una a inteligenței. Există un raport dramatic între *eu* și *lume* în scrisul acestuia, care se configurează în primul rînd ca un îndîrjit efort de înțelegere.

Fapt care nu apare la prima vedere, deoarece omul părea bine rostuit interior și nici nu întreținea poza romantică a decepției dezolate sau a amărăciunii sceptice. Dimpotrivă, Tudor Arghezi se înfățișa ca o inteligență vie, agresivă, casantă și care, fără să fie atît de spectaculoasă, poate fi fără greș reportată la aceea a-metafizică și prozaică a lui Caragiale. Și, totuși, omul care vorbește în poeziile sale s-a mărturisit în nenumărate rînduri a fi „un prost". Un ton de umilință și de coborîre la simplitate străbate mai toate avatarurile lui lirice, și cu acest ton își încheie el ultimele pagini ale unei opere foarte variate și cu totul neobișnuite ca întindere.

Această „prostie" mărturisită este, în termenii dezbaterii patetice pe care poetul o inițiază cu sine și cu lumea, un principiu metafizic. Există un radicalism în chestiunea cunoașterii pe care-l propune poezia lui T. Arghezi, o anumită experiență a certitudinii absolute, tradusă în niște termeni specifici, ce resping cu totul formula „speculativă" pe care Eminescu o reprezenta încă, în parte. Arghezi a încercat o anume relație cu universul, și nereușita ei a fost resimțită de el ca o suferință continuă și fără sfîrșit. Fapt cu atît mai curios

Scanned with OKEN Scanner

cu cît nu-i lipseau mijloacele de adaptare la situaţiile de viaţă cele mai felurite. Există însă la el o enormă disproporţie între facultăţile cunoaşterii, între inegalitatea lor constitutivă şi nesiguranţa cu care ele funcţionează. Spre deosebire de Eminescu, necontenit ameninţat în fiinţa lui de o boală incurabilă, dar care se ridică la un nivel de plenitudine, de forţă şi de armonie, Arghezi este, în ciuda vigorii sale fizice excepţionale, un ins sufleteşte bolnav.

Aici ni se pare a fi punctul cel mai profund al mărturiilor despre sine de care e plină poezia lui Tudor Arghezi. Căci cu tot caracterul obscur şi ascuns al sufletului său, cu tot „cripticul" problematicei sale şi cu tot demersul tortuos al procesului său intelectual, Arghezi e un om al sincerelor destăinuiri şi al celor mai aspre judecăţi de sine. De aici şi spectacolul monstruos de dizarmonic pe care opera aceasta îl oferă : omul nu a dispărut în umbrele operei, ci dimpotrivă, a făcut din aceasta propria lui umbră. Într-atîta, încît el poate fi foarte bine definit de proiecţia sa negativă. Arghezi e unul dintre acei oameni excepţionali care-şi pot îngădui să lase cu ostentaţie să li se vadă defectele şi oferi duşmanilor posibilitatea de a i le denunţa. Căci viziunea pe care o face el să apară prin scrisul său e una de prăpăstii şi de suceli ameţitoare. De aceea, am dat în eseul nostru *Marele Alpha* cîteva pagini despre soarta poeziei lui Arghezi arătînd cît a fost el de greşit înţeles (mult mai puţine pagini decît ne-au stat la îndemînă şi pe care le-am fi putut folosi copios, dacă am fi avut măcar urma unei intenţii polemice). Căci detractorii lui nu s-au înşelat : cînd au crezut a-i descoperi defectele, ei au contribuit din plin tocmai la definirea profilului său spiritual şi artistic. Arghezi este unul dintre oamenii aceia tari care pot purta cu mîndrie numele pe care i l-au dat duşmanii (cuvîntul aparţine lui Barbey d'Aurevilly). A descoperi deficitul uman sau intelectual al acestui om, asemeni cu nimeni altul, este a ne afla pe terenul pur al adevărului.

Măreţia lui Arghezi nu este aceea a idealurilor lui (niciodată atinse), nici a soluţiilor cu care n-a putut închide o dramă aşa de profundă, ci aceea a omenescului

Scanned with OKEN Scanner

năzuinţelor sale, a eşecului căutărilor, a încrîncenării patetice, adică a unei aventuri spirituale, cu o deschidere uriaşă, cuprinzînd cele mai variate situaţii şi desfăşurîndu-se într-o tensiune tot atît de puternică pe cît de mari îi erau contrazicerile.

Considerînd aşa lucrurile, Arghezi — orice s-ar putea spune despre valoarea acţiunii sale literare în comparaţie cu aceea a lui Eminescu — este în comparaţie cu acesta un om cu un suflet mult mai complex şi deci mai interesant. Experienţa lui fundamentală este una a cunoaşterii, dar din falimentul ei se naşte o dramă care e prin excelenţă ontologică. Poezia ca proces existenţial apare o dată cu el în literatura română ; ea este o experienţă de viaţă şi de moarte. Literatura nu e pentru poetul *Cuvintelor potrivite* un episod care s-a petrecut între luarea licenţei în matematici şi abilitarea la Facultatea de Ştiinţe, cum e cazul cu I. Barbu, şi nici o afacere de ore libere în care eseistul de cabinet şi filozoful de catedră lăsa toga ştiinţei riguroase pentru a-şi permite o baie de lirism, cum e cazul cu L. Blaga. Experienţa lui Arghezi e una de sînge, de trudă şi de lacrimi.

El reprezintă un tip intelectual cu totul neobişnuit pînă la el pentru meridianul nostru. Nu credem că e decît de un mic folos examinarea „teologiei" sale (deoarece Arghezi nu era un cap „teoretic" şi o experienţă religioasă, mai ales una aberantă ca a sa, nu e interesantă decît ca document psihologic), dar dacă ar fi totuşi să vorbim de aceasta, am spune că ea nu se încadrează în mentalitatea răsăriteană de la care s-ar fi putut contamina în cei cîţiva ani de călugărie. Contrar afirmaţiei lui M. Ralea (pe care regretăm că trebuie să-l citäm din nou pentru a ne preciza dezacordul, dar n-o facem ca să ne războim inutil cu umbrele, ci pentru că socotim că adevărul e de partea noastră), experienţa monahală n-a fost pentru Arghezi o împrejurare care l-ar apropia de mentalitatea autohtonă. Nu „viaţa tihnită de mănăstire, liturghia noastră orientală, bisericile mici şi umile, schiturile mărunte pierdute în gropi cu solitudinea şi poezia lor, deniile cu clopote stranii şi calme (...) învăluite în parfumul lor naţional de tămîie şi-au găsit în d. T. Ar-

Scanned with OKEN Scanner

ghezi poetul lor cel mare". (*Perspective*, Buc., 1928, p. 37). Dimpotrivă, lăsînd la o parte decorul, Arghezi aparţine ca tip spiritual omului „problematic" şi totalitar, aşa cum s-a format el mai curînd în Nordul protestant şi greu de tenebre, din care adică au descins un Nietzsche, un Kierkegaard, ba chiar şi un Pascal, jansenistul controversist care pendula între ascetism şi inconformitate.

O dată cu Arghezi pătrunde în literatura noastră experienţa poeziei ca o lungă şi întortocheată aventură a spiritului. Numai văzînd-o şi recunoscînd-o în întregime vom putea s-o salvăm de acuzaţia de incoerenţă pe care o vor formula împotriva ei spiritele clasiciste şi echilibrate, sau acelea care se pretind numai a fi aşa. O asemenea „operă" nu poate fi atacată *a parte obiecti* ci a *parte subiecti*, căci mai interesant la ea e firul acestei patetice hălăduiri înfrigurate, nu limanurile unde poetul ar putea eventual ajunge.

Scrisul lui Tudor Arghezi reprezintă o dialectică exacerbată şi deschisă. El nu se înfăţişează în etape, cu soluţii măcar parţiale şi deci însumabile, cum e cazul lui Goethe, lîngă care nu ezităm să-l punem, ci ca o necontenită sfîşiere şi reconstituire lăuntrică, străbătută de aceleaşi întrebări şi nelinişti, toată viaţa.

Un poet chinuit în fiinţa lui adîncă, dar mîntuit prin Idee, cum era Eminescu, ne oferă o viziune armonioasă a lucrării lui literare în care pînă şi Moartea, survenită cu mult înainte de timp, nu ne apare ca un accident ilogic, ci ca un fel de concluzie estetică, asemeni unui final de act bine lucrat. Nu ne putem închipui ce ar mai fi scris Eminescu dacă ar mai fi trăit zece ani, să spunem, cum nu s-ar putea imagina un act în plus la *Hamlet*, pentru că opera lui pare închisă — şi în aceeaşi situaţie sînt şi alţi artişti, morţi tot aşa de tineri, dar perfect împliniţi, un Mozart de pildă.

Arghezi, dimpotrivă, la peste optzeci de ani, trudea pe aceleaşi teme care-l obsedaseră încă din tinereţe şi cărora nu izbutea să le dea un răspuns, tocmai în momentul în care părea că le-a găsit unul. Omul se pierdea necontenit pe sine şi certitudinea pe care o dorea îi scăpa din mîini. Pentru aceasta, el l-a învinovăţit uneori pe Dumnezeul său şi al poeziei sale, alteori s-a răzvrătit împo-

Scanned with OKEN Scanner

triva lumii pe care totuşi o vedea frumoasă (şi cu care într-un rînd se împăcase), dar de cele mai multe ori se recunoştea vinovat pe sine însuşi. „Prostia“ lui, mărturisită mereu la capătul unor întrebări care creşteau mai curînd din fiinţa sa decît din Necunoscut, era a unui om care căuta, se zbuciuma, se căuta, iar poezia lui se naşte dintr-un naufragiu al Gîndului.

Dar ceea ce e mai interesant, dincolo de radicalismul experienţei sale şi de amploarea disputei cu sine însuşi, este punctul de plecare — şi prin aceasta el se apropie într-adevăr de mentalitatea autohtonă. Arghezi este un om al experienţei primordiale, un ins care, deşi părea perfect adaptat veacului modern şi ştiinţific, se întoarce la ea ca la un absolut al existenţei. Teoreticeşte, aceasta face ca el să trebuiască pus în „ordinea“ gîndirii înaintea lui Eminescu, care reprezintă, deşi îl precede în timp, o formă mai evoluată şi în acelaşi timp mai cristalizată. Arghezi este un om al vocaţiei începutului absolut — şi noi am regretat profund faptul că N. Manolescu n-a relevat această idee centrală a eseului nostru, care e şi aceea a studiului său foarte interesant şi discutat : *Contradicţia lui Maiorescu.*

Căci fără a împărtăşi integral situaţia lui Maiorescu (format în întregime în străinătate), Arghezi urmează în prima lui tinereţe impulsurile orientării generale, adică e un om foarte modern, adaptat perfect la tehnicismul epocii şi la curent cu formele noi ale artei. (Poetul de la *Liga Ortodoxă* sau din *Agatele negre* e mai „modernist“ decît cel din *Cuvinte potrivite*). Şi totuşi, chiar în pragul unei mari hotărîri, el se întoarce brusc din cale şi refuză să mai continue vreun fir al gîndirii vremii sau să fructifice ceva din cîştigurile ei. El se întoarce la nivelul de puritate al experienţei primordiale şi astfel asistăm la prima răsturnare profundă din viaţa lui, care e şi adevăratul început al artei sale.

E, ni se pare, o situaţie similară cu aceea a lui Sadoveanu, al cărui refuz de a accepta formula veacului nu e o sperietură de sălbatic, ci un temei pentru a cîştiga în profunzime. Dar încă mai aproape e ea de aceea a lui Brâncuşi, artist de adaptare rapidă la modele cele mai „înaintate“ ale epocii, dar care izbuteşte să regăsească

Scanned with OKEN Scanner

rînduiala primă a formelor, adică esența însăși, într-o aparentă simplitate, care nu înseamnă deloc simplism.

E aici un temei sigur (și singur) de a lega experiența necontenitului început a lui Arghezi de o anume formă de clasicism. Căci acesta e, în accepția lui cea mai profundă, tocmai simplitatea și puritatea esențială, pe care scrisul acestui chinuit, oricît de departe ar fi de ea în formă, o caută ca pe un *prius* ontologic, al adevăratei lui nașteri. E un alt soi de clasicism decît acela de „educație" (adică acela livresc, normativ, roborativ și pedagogic al secolului al XVII-lea francez) sau acela de împăcare a contrariilor (din Renașterea italiană), dar unul nu mai puțin real și pe care noi îl putem revendica drept titlu de originalitate, din moment ce a rămas de mult în urmă — înlocuit cu postura civilizației rafinate —, acel pitoresc neaoș, rudimentar, altădată afișat ostentativ și programatic.

Am sugera unui filozof al fenomenului românesc (căci va trebui să existe o dată și așa ceva) să încerce o schiță de profil a contribuției noastre la cultura universală pornind de la punctul indicat de noi mai sus și să caute a vedea în „prostia" cu care ia Arghezi totul de la capăt un cuvînt de constituire a unei formule spirituale pe care noi nu o mai împărțim cu nimeni.

Scanned with OKEN Scanner

CAMIL PETRESCU

Scanned with OKEN Scanner

ÎN JURUL ROMANELOR LUI CAMIL PETRESCU

Pentru cititorul obișnuit, al zilelor noastre, cît și pentru cercetătorul care consideră lucrurile să zicem științific sau într-o perspectivă istorică, opera de romancier a lui Camil Petrescu rămîne, cu toată structura ei limpede și fără ascunzișuri, un izvor de întrebări și nedumeriri. Acest scriitor e și azi, și probabil va fi încă multă vreme, unul din marile subiecte ale exegezei critice. Polivalența creației sale, amestecată, îmbinată sau copleșită de considerațiile teoretice explicative — necesare sau prisositoare — ridică o problemă, sau mai multe, încă departe de o definitivă soluție. S-ar putea, de pildă, ca generațiile viitoare să considere opera lui de romancier cu totul în afara susținerilor teoretice atît de insistent formulate de el ; s-ar putea ca, dimpotrivă, teoreticianul Camil Petrescu să fie pentru posteritatea mai îndepărtată mai interesant decît însuși creatorul. S-ar putea, în sfîrșit, ca vreun exeget perspicace să găsească cu surprindere (cum s-a întîmplat de atîtea ori în decursul istoriei literaturii) că doctrinarul contrazice pe creator și să extragă atunci din opera acestuia o altă „filosofie“ decît cea pe care teoreticianul lucid și explicit a încercat s-o formuleze el însuși.

Într-un veac în care n-au lipsit romancierii, dramaturgii și poeții care să iasă în arena gîndirii speculative pentru a-și susține sau discuta ideile (sau mai bine spus idealurile) Camil Petrescu rămîne o figură caracteristică. Vechiul principiu junimist, după care „autorul a vorbit“ (cînd a scris, firește), lăsînd altora sarcina de a-i discuta

Scanned with OKEN Scanner

opera, nu are aplicaţie cînd ne apropiem cu ochiul cel mai superficial de opera acestui scriitor. Doctrinarul nu se ascunde în scrierile sale, ci se agită, proclamă, judecă şi se judecă el însuşi. În cazul lui Camil Petrescu e îndreptăţit deci nu numai un comentariu la opera lui ; e îndreptăţit un comentariu la comentariile lui explicative.

Nu aceasta vom încerca noi, propriu-zis. Dar este cu neputinţă să nu ţinem seama de ele, cel puţin ca punct de plecare al consideraţiilor noastre. Momentul în care Camil Petrescu aborda genul romanului este şi acela al cristalizării concepţiei sale despre artă. Epoca 1930—1932 reprezintă o culminaţie în cariera sa literară şi în acelaşi timp trecerea preocupărilor sale artistice pe un plan secund, care vor lăsa să vorbească de acum înainte pe filozof. Eseul său despre Proust (în faza iniţială, o conferinţă, apoi, într-o redactare, probabil mai amplă, publicat în *Revista Fundaţiilor*, nr. 11, noiembrie 1935) are deci caracterul nu de manifest sau de proclamare a unui program care nu a urmat, ci de profesiune de credinţă şi de „cheie“ a propriei sale opere. Acest eseu foarte discutabil merită într-adevăr să fie discutat.

Căci niciodată Camil Petrescu nu a vorbit cu mai multă admiraţie despre un scriitor, nu a căutat să-i surprindă tainele artei sale, să-i valorifice iniţiativele prin propria sa experienţă. O analogie între cei doi scriitori se poate stabili, ba chiar e absolut necesară. Ca şi romancierul francez, Camil Petrescu e mai mult interesat de dinamica sufletească a personajelor sale în dauna desfăşurării epice, după cum, tot ca acesta, sacrifică compoziţia în favoarea acelui stil interior proclamat mai specific şi mai interesant. Şi el încearcă să valorifice ceva din modul liber în care se desfăşoară demersurile conştiinţei, în afara unei scheme obiective rigide şi obligatorii în alte romane. Dar toate acestea nu ne pot induce în eroare. De la recunoaşterea admirativă care-l făcea să afirme :

„Cred cu adîncă înţelegere a faptului că peste un veac, două, dintre toţi romancierii de pînă acum, cu menţiune pentru Balzac, Stendhal, Tolstoi, poate încă Thomas Mann, nu va dăinui decît Marcel Proust...“

şi pînă la valorificarea integrală şi practică a experienţei

scriitorului francez e o oarecare distanță. Căci în aplicațiile sale, Camil Petrescu nu poate fi pus în filiația lui Proust, ci într-o tradiție pe care inutil o combate sau nu o recunoaște.

Iar dacă privim lucrurile puțin mai de sus, către care anume din aspectele diverse ale operei romancierului francez s-a simțit el mai mult atras ? Căci există un Proust al confesiunii libere, nepăsătoare și dezorganizate, din tradiția *Eseurilor* lui Montaigne. Există un Proust memorialist al societății aristocratice a timpului său, redevabil lui Saint-Simon. Există un Proust al psihologismului acut, al sondajului abisal în străfundurile conștiinței, tributar poate lui Dostoievski. Există un Proust creator al unei comedii umane cu o plăcere de a observa, de a pune în mișcare, de a imagina scene, exact ca în Balzac. Există un Proust filozof, bergsonian, freudist sau existențialist. Pe care din ei încearcă romancierul nostru să și-l facă aliat ?

De fapt, cine e familiarizat cît de puțin cu scrisul său va constata că el relevă în Proust aspecte care-i erau proprii și pe care le selecționează în examenul critic la care supune opera acestuia, pentru a le prezenta apoi ca însăși esența acestei opere. În Proust, Camil Petrescu și-a închipuit a afla iconoclastul anticlasicist, care, indicînd o nouă direcție în dezvoltarea romanului, legitima prin prestigiul prodigiosului său exemplu orice încercare de abolire a formelor consacrate ale plăsmuirilor epice. Dar multe inițiative de renovare a formulei romanului se reclamă de la Proust — înseamnă aceasta că autorii lor l-au și înțeles și valorificat cum trebuie ? Eroarea celor care au văzut în Camil Petrescu un succesor al romancierului francez este de a nu-și fi dat seama că referirea scriitorului nostru la opera lui Proust și alierea lui la metoda acestuia înseamnă un categoric, dar van gest polemic. În tot cazul, *Noua structură și opera lui Marcel Proust* reprezintă un avertisment pentru cercetător, dar și o cale deschisă într-o direcție, care la o investigație mai atentă se vădește a fi greșită. Căci, în definitiv, ce relevă Camil Petrescu în Proust ? În primul rînd, ceea ce i se pare cu deosebire a fi caracterul spontan, de transcriere brută, a stilului acestuia. Scriitura

încîlcită, urmărind conturul unei gîndiri reflexive peste limitele obişnuite, nepăsarea la ideea comunicării cu publicul sînt semnalate cu satisfacţie de Camil Petrescu. Ca un corolar apoi, nimicirea compoziţiei clasice, lipsa de metodă în însăilarea acţiunii, dezechilibrul între naraţiune şi comentariul fastidios şi amplu sînt tot atîtea caracteristici pe care scriitorul român le reţine şi le opune romanului de tip clasic. Căci există un roman „clasic" cu toate sacrificiile şi omagiile plătite unui anume „tip" de formulă strictă ; e meritul lui Camil Petrescu de a fi arătat că faptul acesta corespunde cu expresia cea mai înaltă a literaturii realiste şi că ea e înglobată în mentalitatea generală a epocii, căreia „noua structură" avea să i se opună. Este însă o eroare să se considere că realismul este strict legat de pozitivismul epistemologic şi de mecanicismul psihologiei asociaţioniste şi să se creadă că evadînd din această filozofie am depăşit realismul. Metoda lui Proust este o problemă mai aparte, şi anume, de metodologie literară. Că sugestiile i-au venit din marea revoluţionare a psihologiei cu care a fost contemporan Proust, şi pe care o analizează şi vrea să o reţină pentru romanele sale şi Camil Petrescu, nu este desigur o simplă coincidenţă, dar nici nu înseamnă totul. Proust a înfăptuit în umbra ei un fapt artistic revoluţionar, şi între el şi Camil Petrescu e o diferenţă de structură care atinge zonele cele mai profunde ale artei lor, încît clarificarea ei este un act nu numai de separaţie, ci şi de condamnare sau valorizare literară.

Esenţial ni se pare, deci, un examen al situaţiei lui Proust, adică al operei sale în raport cu literatura epocii şi, în primul rînd, cu realismul de factură clasică. Originalitatea metodei lui Proust ne va apărea în adevărata ei lumină, însă, de abia cînd, trecînd peste problema neaderării lui la acest realism, vom fi în măsură să înţelegem că inovaţia sa e mult mai profundă şi că ea abolește o formulă şi un sens al romanului european de seculară tradiţie.

Marea originalitate a lui Proust trebuie căutată în două direcţii : una pur literară, privind structura romanului, cealaltă în domeniul psihologicului, adică în încercarea de analiză a sufletului omenesc. Prima din ele

84—D—019

Scanned with OKEN Scanner

trebuie examinată mai întîi nu numai pentru că precede pe cealaltă în ordinea importanței, ci pentru că ea oferă elementele pe care se va constitui cea de-a doua.

În ce constă atunci acest fapt de primordială importanță, a cărui clarificare noi o considerăm indispensabilă unei adevărate înțelegeri a romancierului francez? În punerea în alți termeni a raporturilor dintre autor și lumea pe care o descrie.

Este un fapt în genere cunoscut că o tradiție multiseculară, care a culminat prin așa-zisul realism proclamat teoretic în secolul trecut, dar închegat cu mult înainte, rezolvase problema cam în modul acesta: un roman trebuia să fie o schemă epică închisă care să redea un cîmp din realitate. Realismul se fundamenta, adică, pe postulatul că între actul literar și realitatea obiectivă e posibilă o adecvare perfectă. Această lume închisă trăia independent de autorul ei, organizîndu-se obiectiv oarecum. Autorul era un ghid, un om care indica o direcție de urmat, și, pentru că de această realitate cititorul lua cunoștință pe etapele unei dezvoltări epice — autorul „povestea". Rezultatul acestei operații este ceea ce Camil Petrescu numea o propunere de realitate.

Orice organizație epică răspunde acestei condiții. Chiar și cînd e vorba de descrierea la persoana întîi. Este drept că aceasta din urmă se apropie oarecum de formula proustiană a romanului, dar numai în aparență, căci în cazul amintit, deși narațiunea este redată din punctul de vedere al unui singur personaj, atenția cititorului este dirijată spre obiect, spre lumea povestirii. Autorul participă în felul acesta la acțiune (natural, în planul ficțiunii), devenind el însuși un erou al ei. Această „atenție la obiect" de care vorbeam este o condiție tacită, dar absolut nedezmințită pînă la Proust. Ea este ilustrată mai ales de schema narațiunii propriu-zise. Căci, în definitiv, la ce se reduce toată tehnica romancierului decît la un mod de a ne comunica o realitate exterioară sieși? Atenția la obiect comandă toată literatura nonproustiană (nu avem alt termen), fie că e vorba de Balzac sau de Poe, de povestirile „fantastice" ale lui Hoffmann sau de romanele naturaliste ale lui Zola, care aveau pretenția să reconstituie „științific", pentru vremea lui, realitatea.

Scanned with OKEN Scanner

În opoziție cu aceasta, Proust își îndreaptă atenția în mod exclusiv asupra eului său propriu. Lumea exterioară ca atare este ignorată pur și simplu, sau nu apare în romanul său decît prin reflex. Obiectul *analizat* în *A la recherche du temps perdu* este numai persoana autorului, celelalte personaje nominale nu sînt „cazuri" (întrebuințăm acest termen în sensul lui cel mai larg, acela de individualitate psihologică pur și simplu: Manon Lescaut sau Julien Sorel fiind „cazuri", ca și Grandet sau Raskolnikov), ci implicate ale conștiinței cunoscătoare. În opoziție cu romancierii de pînă la Proust, opera acestui scriitor este descărcarea și, în ultimă analiză, definirea unei individualități, un efort continuu de descătușare a conținutului psihic al eului său propriu și de clarificare a lui. Toată „materia" romanului este subiectivată în chip absolut, „evenimentele" exterioare, datele materiale, oamenii sînt simple „momente" în conștiință; sînt date în măsura în care cad sub conștiință. Că, în sufletul lui se aflau, evident, și imagini despre lumea din afară, aceasta nu însemnează nimic, căci tot ce este „exterior" conștiinței este subordonat acesteia și determinat de jocul ei pur subiectiv. Față de romancierii care „povestesc" la persoana întîi, situația lui Proust e aceea a unuia care dă eului demnitatea, nemaicunoscută pînă la el, a unui centru unic și subiectiv al trăirii absolute.

Dirijîndu-și atenția spre străfundurile subiectivității, Proust se supune celui mai profund examen analitic care s-a încercat vreodată. Și aici putem vorbi de cea de-a doua revoluție pe care o săvîrșește el, și anume cea psihologică.

Dacă nici un fenomen din lumea exterioară nu poate fi transpus în literatură decît în măsura în care e trăit de povestitor, să vedem în ce măsură eul psihologic reține aceste fenomene. Aci Proust întreprinde o analiză minuțioasă, din care rezultă o nouă teorie psihologică, discutabilă poate, dar plină de grele consecințe pentru metoda sa literară. Și anume, Proust descoperă existența simultană a două straturi psihice legate între ele, dar de structură cu totul diferită.

Primul este personalitatea noastră obișnuită, reprezentînd superficialitatea ființei noastre, care funcționează

mecanic, stratul îngroşat, mort, al vieţii de toate zilele. El e format din reacţiuni tipice, din idei gata făcute, din convenţii, din scheme pe care omul le foloseşte în activitatea lui practică. A consulta acest material psihic — fie în toată amploarea lui — este o activitate desigur interesantă şi la îndemîna oricui, dar irevelantă.

Cu totul altceva ar fi, însă, dacă, în operaţia sa de analiză, intelectul ar putea străbate acest strat gros şi ar ajunge la esenţa indestructibilă şi extratemporală a personalităţii noastre. Din nefericire ea este atît de bine ascunsă, copleşită parcă de prima, încît de existenţa ei nu luăm cunoştinţă decît extrem de rar şi în mod cu totul întîmplător. Oricît am solicita eul nostru profund, el rămîne surd la chemările memoriei voluntare, bine ascuns în spatele vieţii monotone, sociale, automate, cotidiene.

El se manifestă doar în momentele cu totul excepţionale în care se produce o analogie între anumite întîmplări petrecute în prezent şi un moment similar din trecut. Numai atunci trecutul care părea mort învie în chip miraculos, eul nostru resimte impresii vechi, ba chiar unele pe care nu le-a simţit niciodată, şi acest proces se petrece în chip atît de amplu, încît avem impresia unei reintegrări, în toată plenitudinea, a eului nostru. Mai mult decît atît, fenomenul se produce cu o intensitate aşa de mare, încît realitatea deja trăită inundă prezentul, retrăirea dă o nouă valoare întîmplărilor revolute, re-creează, în fine, tot trecutul.

Proust ilustrează în mai multe rînduri teoria sa psihologică ; exemplul cel mai caracteristic ni se pare amintirea morţii bunicii sale, amintire provocată de un fapt banal (o criză de astm într-o cameră de hotel la Balbec).

Consecinţa acestui mod de a concepe „desfăşurarea" materialului este că romanul nu se mai dezvoltă pe baza unei cauzalităţi epice, ci în funcţie de aceste momente privilegiate care pun în funcţiune mecanismul sufletului, în nici o legătură cu rudimentele epice pe care le-ar atrage după sine această dezvoltare.

„Acţiunea" e pur calitativă. Şi astfel, ajungem la prima şi cea mai gravă consecinţă a revoluţiei proustiene: romanul nu are subiect, cel puţin nu în sensul obişnuit al literaturii curente, realiste.

Scanned with OKEN Scanner

Dar modul său nou de a concepe relațiile dintre persoana autorului și lumea descrisă de el mai are și alt rezultat, tot atît de important. Este vorba de felul în care apar personajele romanului. În ce chip autorul le poate determina existența ? În ce mod personajul care spune *eu* poate lua cunoștință de ele ?

Am văzut dificultățile pe care le suscită o adevărată cunoaștere de sine. Mai întîi, ea e o pură operă a hazardului. Apoi e limitată de raritatea momentelor în care se produce și, în fine, și mai ales, sondajul în eul nostru profund este (nu se poate evita tautologia) un act de introspecție, un exercițiu pur subiectiv.

Dacă aceasta e situația cînd propriul nostru eu e obiect de analiză, e ușor de înțeles care sînt dificultățile luării de contact cu alte persoane. O adevărată cunoaștere a lor e, în condițiile impuse de Proust, direct imposibilă. Ce sînt atunci acele atît de numeroase apariții umane din opera sa ? Simple pretexte de luare de cunoștință ale subiectului cunoscător. Despre existența lor reală, autorul, nici un moment, nu are pretenția a da socoteală. El nu se ocupă de existența lor independentă (decît atunci cînd nu e consecvent cu sine), ci le reține în măsura în care au produs o impresie asupra lui, în măsura în care stabilește o relație afectivă sau un act de cunoaștere.

Nu putem urmări în cadrul acestor preocupări aparte toate consecințele pe care o astfel de concepție despre roman le poate avea. Nu vrem decît să o punem în contrast cu literatura în care în mod silnic este înglobat romancierul francez.

Și deosebirea e radicală. În romanul lui Proust, obiectul scriitorului nu e un caz, o faptă, o întîmplare (motiv pentru care nu se poate spune despre ce „e vorba" în *A la recherche du temps perdu*), ci viața însăși, pe dimensiunea ei calitativă. Proust a fost primul romancier care a încercat să surprindă viața spiritului abandonînd orice preocupare de schematism și convenție literară, și în acest scop „memoria involuntară", unitatea de viziune și celelalte elemente ale revoluției sale artistice nu i-au servit decît ca mijloace. Oricît s-ar încerca repetarea experienței proustiene (rămase fără rezultat, după părerea

noastră), nimeni nu ar putea-o realiza fără a o deduce din punctul pe care l-am indicat mai sus.

Abandonînd deci „întîmplarea", „cazul", literatura lui Proust tinde să circumscrie o lume, care nu poate începe decît cu viaţa povestitorului şi nu se sfîrşeşte decît cu ea. Cînd Raskolnikov se predă justiţiei, romanul se termină, pentru că Dostoievski urmărise un caz, un fapt şi, legate de el, o serie de fapte. În alt roman el analizează (termen semnificativ şi esenţialmente naturalist) alt caz, în alt roman, altul, şi aşa mai departe.

Confundînd acţiunea cu viaţa însăşi a povestitorului, Proust scrie romanul *unic*, în care momentele cele mai puţin „semnificative" (condiţie cerută de literatura realist-naturalistă) sînt totuşi tulburător de importante, căci atenţia cititorului este dirijată spre modalitatea descrierii, nu spre elementele ei. Şi aici este interesant să amintim viziunea telescopică pe care şi-o atribuia pe bună dreptate romancierul francez în opoziţie cu cea microscopică a analizei naturaliste.

★

Ne-am oprit la aceste trăsături caracteristice ale literaturii proustiene, pe care, după ce credem că am reuşit să le punem în evidenţă, vom încerca să le identificăm în opera scriitorului nostru.

Or, încă de la primele pagini ale lui Camil Petrescu avem surprinderea să constatăm că talentul lui este de factură cu totul diferită (poate direct opusă) şi viziunea lui asemeni.

Camil Petrescu a debutat ca poet, apoi s-a afirmat ca dramaturg. Acest din urmă aspect al activităţii sale literare ni se pare caracteristic, esenţial. Înainte de a scrie primul roman, el scrisese cinci piese de teatru, de valoare inegală, desigur, dar care denotă o vocaţie certă, ce nu poate fi ascunsă de plurivalenţa operei sale. Căci toată literatura lui Camil Petrescu este cea a unui dramaturg dublat de un poet, acest din urmă aspect apărînd mai rar, dar totdeauna cînd e necesar.

Şi nu credem că există vreo structură mai antiproustiană decît cea dramatică. Tehnica dramatică nu e aceea a simplificării şi convenţiei prin excelenţă, a „faptului",

a condensării și a obiectivării acțiunii ? O încordare esențialmente dramatică, absolut necunoscută stilului proustian, stăruie în toate romanele lui Camil Petrescu.

Cu o asemenea situație sîntem întîmpinați încă de la primele pagini ale romanului *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*. Acțiunea este strînsă cu economie și „etapele" romanului sînt tot atîtea momente dramatice caracteristice și violente.

E de ajuns să luăm în considerație primul capitol, în care facem cunoștință cu eroul cărții, Ștefan Gheorghidiu, sublocotenent în rezervă și student în filozofie. Sîntem în 1916. O discuție într-o popotă la regimentul cantonat în munți în așteptarea atacului ne pune în contact cu temperamentul eroului. Se discută despre dragoste și fidelitate în amor, și ofițerul filozof, iritat de platitudinea conversației, pune lucrurile la punct cu o violență insultătoare pentru ceilalți. Este cît pe aci să intre în conflict cu unul din ofițeri, natură acerbă și el. Lucrurile se rezolvă prin plecarea lui Gheorghidiu, care se explică afară unui prieten. E o scenă admirabilă, de mare tensiune, care ne dă de la început măsura posibilității scriitorului de a caracteriza situații și a ingenia momente dramatice.

Nervozitatea lui Gheorghidiu ne este explicată imediat, cînd eroul face un excurs în trecut. Acum romanul ar putea deveni proustian. Dar metoda scriitorului e cu totul alta. Istoria dragostei și mai ales a geloziei lui Gheorghidiu formează substanța romanului și este urmărită exclusiv. Acțiunea nu e un fluviu domol fără început și fără sfîrșit, rezolvată în moarte, începută cu viața — ci un torent violent pe care autorul îl strangulează ori de cîte ori tinde să se reverse, aducîndu-l la albia lui strîmtă. Nu știm nimic despre Gheorghidiu decît ceea ce are legătură cu pasiunea lui, acțiunea cărții începînd cu ea, se termină cu stingerea ei. Ca atare, ea formează subiectul romanului. Și eroul ne povestește tribulațiile sale din care putem deduce drama sa. Asupra ei ne vom opri și noi. Ștefan Gheorghidiu, student în filozofie, este căsătorit de curînd. Soția lui, care deocamdată e mai mult iubită, e o fostă colegă. Interesante ni se par circumstanțele acestei legături. Eroul nu părea a o iubi,

Scanned with OKEN Scanner

fiind angajat aiurea sau nicăieri. Dar partenera îl uimește și-l înduioșează cu dragostea ei. Propunerea colegei care se oferă fără nici o reticență, chiar fără a-i scruta intențiile mai depărtate, îl zguduie ca o revelație mistică. Căci studentul filozof are o concepție aproape religioasă despre legăturile sentimentale pe care le vede în modul catolic al conjuncției indestructibile dintre sufletele partenerilor. În acceptarea acestei situații nu este numai o alegere, ci și o renunțare provenită din generozitate și înalte speculații asupra eticii sentimentale. Gheorghidiu se va căsători deci cu naiva lui admiratoare.

Cît timp raporturile rămîn în sensul propus de bărbat, situația nu se schimbă, deoarece Gheorghidiu e un om superior. Intelectual autentic, el unește pasiunea cu luciditatea, capacitatea sentimentală cu inteligența. Stimulat de admirația soției, care-l umărește ca „un cățeluș", studentul își provoacă succese universitare, avînd grijă să urmărească în toate împrejurările consonanța sufletească a soției. Gheorghidiu are condescendența zeiască a omului plin de sine și găsește normal ca soția să-și facă din persoana lui un idol.

Primele capitole sînt destinate a caracteriza situația și a stabili datele dramei, care se va desfășura mai tîrziu. Sînt momente „caracteristice" produse în scopul demonstrației.

Unul din aceste episoade este vizita celor doi soți la un unchi al lui Gheorghidiu, milionar meschin și bătrîn, pe care toată familia îl adulează în speranța moștenirii. Facem cunoștință și cu celălalt unchi, mai tînăr, Nae Gheorghidiu, deputat guvernamental și om de afaceri.

Scena în care tînărul Gheorghidiu, periclitîndu-și interesele, îl irită inutil pe bătrîn spre stupoarea rudelor și admirația soției, care-l sărută pe stradă, este de o fină comedie a situației, contrar afirmațiilor comentatorilor, care nu-l cred pe Camil Petrescu capabil de creație „obiectivă".

Curînd după aceasta, bogătașul moare și o discuție aprigă se iscă în jurul moștenirii, cu care ocazie Gheorghidiu se definește din nou ca un spirit ce prețuiește în primul rînd generozitatea, neoprindu-se de a face constatarea că „îi e silă să te frămînți pentru o sumă oricît

de mare, să loveşti cu coatele". Studentul renunţă, pentru aplanarea conflictului, la un legat în plus, fapt care îl pune din nou în contrast favorabil cu rudele („cînd le-am comunicat vestea, a fost o bucurie lipsită de orice urmă de bun-simţ").

Dezgustat, filozoful face reflecţii amare, dar e mai îndurerat cînd constată că soţia sa se desolidarizează de el.

Căci după moştenire, viaţa celor doi tineri se schimbă. Din nefericire, Gheorghidiu observă modificări profunde în sufletul şi atitudinea soţiei. Ea aspiră acum la lux şi la stilul vieţii mondene. Deplasarea în mediu aduce cu sine schimbarea opticii. În această situaţie, soţul decade din rolul de zeu, căci în locul atitudinii admirative, soţia sa adoptă judecata rece, critică. Nu se poate spune că nu-l iubeşte, deoarece încearcă să-l schimbe după modelele de prestigiu pe care i le oferă noua existenţă. Gheorghidiu acuză cu multă acuitate psihologică şi amărăciune modificarea poziţiei. În acest moment crucial, cititorul aşteaptă să vadă cum se va rezolva problema. Una din soluţii ar fi ca eroul să se acomodeze cu noua situaţie, adoptînd un stil de viaţă pentru care nu are nici o vocaţie. Dar Camil Petrescu are o concepţie mult mai profundă asupra dragostei. Eroul lui nu poate admite această defecţiune. În dragostea lui nu intră numai o doză de legitim orgoliu — în concepţia ei constitutivă ea se bazează pe un echilibru, pe un raport metafizic între euri, care ştie că nu s-ar mai putea reface.

„Shylock n-a avut curajul să taie din spatele unui om viu, exact livra de carne la care avea dreptul, căci ştia că asta nu se poate. Totuşi femeia crede că din această simbioză sentimentală, care e iubirea, poate să-şi ia înapoi numai partea pe care a adus-o ea, fără să facă rău restului."

Aici trebuie remarcat un lucru foarte important. Interesul „material" al romanelor lui Camil Petrescu (mai ales al primului) este foarte restrîns şi faptele îşi capătă însemnătatea numai raportate la indivizii cu o psihologie specială, care se manifestă în roman. Căci romancierul nostru este un cazuist prin excelenţă, care ştie să creeze

Scanned with OKEN Scanner

o problematică psihologică de mare subtilitate, care înlocuiește aproape în întregime substanța epică. O dată puse datele problemei, nu mai au semnificație evenimentele exterioare decît în măsura în care ele provoacă noi reprezentări în mintea eroului. Interesul se mută treptat în conștiință, și acum începe ceea ce Camil Petrescu a numit, ca un termen ulterior, drama în conștiință. Este o continuă agitație lăuntrică provocată nu atît de fapte, cît de confruntarea revelațiilor lor în conștiință. Purtarea soției, banală pentru omul comun, contrazice structural ideea pe care Gheorghidiu și-o făcuse despre ea, despre femeie, despre dragoste, despre oameni, și mișcarea fundamentală a eroului nu este gelozia, ci mirarea, consternarea :

„Sînt cazuri cînd experții, într-un tablou vechi, după diferite spălături, descoperă sub un peisaj banal o madonă de vreun mare pictor al Renașterii. Printr-o ironie dureroasă, eu descoperem acum treptat, sub o madonă crezută autentică, originalul : un cap străin și vulgar.“ .

Mutată în conștiința pură care se transformă într-un adevărat cîmp de bătălie, drama devine incomunicabilă și eroul se întreabă la tot pasul dacă durerea lui nu e inventată, dacă nu se înșeală. Gheorghidiu caută febril certitudinea, și prima parte a romanului înfățișează aceste zigzaguri în care eroul se pierde căutînd să descopere adevărul. În momentul cînd e pe cale de a-l afla, întîmplări neprevăzute îl smulg din încleștarea în care se zbătea, aruncîndu-l într-o lume cu preocupări total diferite, dar care îi cer o participare tot atît de intensă, dacă nu chiar mai mult. Începuse războiul. Și astfel noaptea elucidării definitive nu aduce nici ea certitudinea dorită, dar îi deschide eroului perspective noi și-i atenuează zbuciumul.

Există deci în roman o legătură organică între părți, și nu o cezură, așa cum au văzut majoritatea comentatorilor.

Sînt în prima parte a romanului pagini de un interes artistic și psihologic remarcabil. Cei care au frecventat literatura română și s-au familiarizat cu dialectica psi-

Scanned with OKEN Scanner

hologică greoaie, schematică și de cele mai multe ori meschină, a atîtor „maeștri", vor putea remarca imediat diferența.

Căci ceea ce posedă în chip eminent Camil Petrescu este o acuitate psihologică excepțională, dublată de posibilitatea de a descifra, amplificînd parcă în niște oglinzi paralele, nuanțele demersului sufletesc pe care le exprimă într-un limbaj abstract, dar nicidecum sec, pentru că în momentele decisive intervine funcțiunea poetică a personalității sale, adică talentul de a sugera momente de încordare psihică prin imagini sugestive. Apoi apare ceea ce, de altfel, face farmecul acestor analize : posibilitatea variațiilor intelectuale pe o temă unică. Romancierii naturaliști, căutători de efecte, abuzează de violență, pe care pînă la urmă reușesc s-o anuleze prin monotonie ; dimpotrivă, imaginea pe care o reținem după lectura cîtorva pagini din Camil Petrescu este a unui uragan psihic de o forță și varietate unică, o substanță mult mai bogată, care se zbate reprimată și care țîșnește numai în paginile cărții.

Toate aceste calități se găsesc desigur și în partea a doua a romanului, dar cum evenimentele se precipită acum alături de voința povestitorului, faptele nu mai depind de jocul conștiinței, tensiunea psihică se atenuează și relatarea lui Gheorghidiu devine un simplu comentariu epic.

Dar cum povestitorul e un intelectual, adică un om care încearcă să opună mereu realității înconjurătoare capacitatea lui de a înțelege faptele, de a surprinde semnificațiile, povestirea nu e deloc banală. Gheorghidiu pare a nu concepe războiul decît ca o suită de experiențe personale, contrariat la tot pasul de faptul că statul-major necompetent nu vede situațiile cele mai elementare și obligă la sacrificii inutile. Pornind de la această impresie, campania e văzută caricatural, fără eroism, și exaltării i se substituie la tot pasul observația lucidă, capacitatea de a-și nota calm reacțiunile sufletești.

Primul episod al războiului are astfel mai curînd aerul unui atac banditesc, prin surprindere — și, cu pier-

Scanned with OKEN Scanner

deri mai mult întîmplătoare, ca la un accident, trupele trec frontiera în necunoscut :

„Mi se comunică din urmă că regimentul XR a luat-o la dreapta, că nu mai am pe nimeni înaintea mea, de parcă s-ar fi dat la o parte o perdea, și deci mă desfășor în avangardă. E o imposibilitate. Iau o distanță la o sută, două, de metri înaintea companiei, dar patrulele nu se duc la mai mult de zece pași de mine.

Sînt înaintea tuturor milioanelor din neamul meu ; în fața mea cu o șosea, cu garduri, cu întuneric și moartea plutind în toate."

Apoi primul contact cu inamicul și primele deziluzii. Dar totul se petrece neașteptat și ininteligibil. Războiul nu e lupta convențională pe care și-o imagina eroul, ci se constituie din episoade disparate, amestec ilogic de agitație, depresiune, gînduri de chiverniseală și acte de temeritate inconștientă. Îndoiala în forța de luptă a armatei noastre începe să-l cuprindă pe Gheorghidiu.

„Dar peste două zile, cînd o baterie a noastră a deschis focul asupra dealului din față, am avut pentru întîia oară priveliștea unui duel de artilerie. Peste zece minute, cea românească, spre extraordinara noastră surprindere, era redusă la tăcere. Două tunuri erau sfărîmate complet. Era o înjunghiere în orgoliu, ca înfrîngerea șampionului român la circ. Niciodată în cărțile de citire sau în luptele copilăriei dintre noi și turci nu biruiau turcii."

Cu timpul, situația complicîndu-se, înțelegerea lui Gheorghidiu nu mai poate urmări nici un fir logic. Războiul se desfășoară pe un plan mult prea vast, ca eroul nostru să-l mai poată înțelege din situația în care se află.

„Nu știu ce este înainte, cu toate că e lună și eu caut mereu să-mi închipui ce văd în fața lor, ochii celor de acolo. Mă simt prea subțire, dar parcă mănușile pe care le-am pus de la început țin cald... Stăm îngrămădiți în dosul terasamentului și așteptăm mereu. Toată noaptea durează clocotirea de cazan, din care nu vedem nimic. E un alt tărîm, la poarta căruia sîntem."

Scanned with OKEN Scanner

Apoi haosul începe a se risipi și Gheorghidiu înțelege că toate atacurile și mișcările strategice ale armatei noastre nu au o reală eficiență, că micile victorii și „cuceriri" de sate sau de poziții nu au nici o însemnătate și că relativa înaintare a trupelor în teritoriul străin nu e decît o paradă inabilă făcută în absența unei adevărate forțe inamice.

„Nu întîlnim în patru zile decît o perdea de husari care face mereu, luptînd admirabil, împingeri de recunoaștere ofensivă. Ne ținem însă prea mult în loc, după opinia lui Orișan, care găsește că ne oprim în mod nepermis de mult, o întreagă divizie de infanterie, în lupte fără importanță. Ceilalți ripostează că avem în față trupe numeroase. Cert pare numai că inamicul n-are cu el decît o baterie, deci și forțele de infanterie trebuie să fie minime. În orice caz, desfășurarea noastră (...) dovedește că avem un mediocru serviciu de recunoaștere."

Curînd intervin în acțiune trupele germane și cu ele sentimentul de dezastru copleșitor. E prima confruntare reală cu războiul, cu oamenii care au pentru Gheorghidiu „prestigiul imens al Verdun-ului, al Ypres-ului, al lacurilor Mazuriene".

„Față de cele austriece, obuzele acestea pe care le bănuiesc nemțești sînt de neasemănat. Trebuie să fie de 105 sau 150, jumătate fuzante și jumătate percutante.... Șuierăturile groaznice au ceva de șarpe de fier, de venire întinsă, de «direct amenințător» — atît cît ai timp să auzi din ele — căci pleznesc în detunături metalice, care sînt ca niște rupturi deasupra omenescului, răcnetul din rărunchi al întregului fier din univers."

Inegalitatea forțelor e un dat ineluctabil, dar mai presus de aceasta, ca o revelație care-i apare lui Gheorghidiu de-abia acum, e nepotrivirea dintre concepția aproape medievală a duelului corp-la-corp a comandamentului român și aceea a loviturilor de la distanță și a înaintărilor prudente a nemților. După un atac absurd și cu mari pierderi, care se soldează totuși cu retragerea

Scanned with OKEN Scanner

inamicului, un ofiţer german făcut prizonier îi explică lui Gheorghidiu :

„— Aţi călcat regula războiului, iar ai noştri s-au retras, nu din laşitate — cred că ştii şi dumneata că germanii nu sînt laşi — ci din calcul.

— Comandanţii noştri preţuiesc foarte mult atacul la baionetă.

— Tocmai de aceea ai noştri vor ajunge la Bucureşti aşa curînd... Pentru că nu găsesc interesante luptele la baionetă. Vă vor face totdeauna ce v-au făcut azi, cu chibzuială rece."

Urmează retragerea dezastruoasă. Războiul îşi pierde acum caracterul de „dezbatere" între două părţi şi se transformă într-o fugărire dezorganizată în care deznădejdea de a cădea prins e singura forţă care-l împinge pe Gheorghidiu să înfrunte riscurile, sporite acum, ale morţii şi să caute o cale de acţiune.

„Nu mă uit înapoi, nu mă uit în dreapta, nu mă uit în stînga; nu am decît un singur gînd, că dacă străbat aceşti cinci-şase sute de metri aş putea să fiu scăpat. Ştiu bine că numai «dacă îi străbat» şi numai «aş putea» pentru că trebuie să trec din nou prin focul de baraj şi prin pădurea bătută (...). Ceea ce mă îndeamnă la nebunia asta e durata neted scurtă a jocului. După un sfert de oră sînt scăpat. Am crezut mereu că la ruletă e bine să joci numere în plin. Simplifică."

Disperarea care stăpînise sufletul lui Gheorghidiu face acum loc unei stări de apatie, cînd înţelege proporţiile catastrofei şi imposibilitatea de a interveni în desfăşurarea evenimentelor cu sporul de înţelegere pe care i-l dăduse experienţa acută a războiului.

„— Te mai gîndeşti la revoluţie ? îl întreabă un camarad.

— Nu, ca stareţul Zossima al lui Dostoievski, mă închin şi eu, în faţa «nenorocirii care va veni»."

Ceea ce e surprinzător şi dă un accent atît de particular acestui comentar al campaniei din Ardeal este absenţa aproape completă a solidarităţii eroului cu umanitatea din juru-i, lipsa legăturii afective cu lumea care trăieşte, suferă şi moare alături de el. Gheorghidiu

Scanned with OKEN Scanner

este un observator patetic, dar însingurat și singular. Nicicînd sufletul lui nu e invadat de ceva care s-ar putea apropia de vreun sentiment civic, patriotism, solidaritate de gînduri sau idealuri comune. Chiar mila care i-ar putea-o trezi dezastrele războiului este copleșită, înainte de a se naște, de reacțiunea violentă și totdeauna promptă, pe care i-o provoacă absurdul, incompetența, prostia. Ca și atunci cînd evocă falimentul vieții sale sentimentale, pentru eroul lui Camil Petrescu pierderea războiului este un eșec al inteligenței și numai apoi o mare experiență dezastruoasă a sufletului, o sfîșietoare revelație de sensuri.

Eroul trăiește intens realitatea și de multe ori în povestire poetul din el o transfigurează. În acest vîrtej, încetul cu încetul drama sentimentală a tînărului student în filozofie dispare în fața morții iminente și sufletul se relaxează treptat pînă la indiferența totală de la sfîrșitul cărții. Momentele impresionante nu lipsesc, totuși, și ele sînt accentuate cu dezvoltări dinamice din mai multe părți, ca încrucișările de leit-motive din uverturile lui Wagner.

„Stăm aproape două ore așa. E răcoritor ce sentiment de încredere îți dă superioritatea pe care ai tăi o au asupra inamicului. De vreme ce tu tot mori, e ciudat, dar preferi să fie cînd ataci și nu cînd fugi. Cred că semnificația aceasta împacă un sentiment fundamental : atacînd, îți alegi tu parcă moartea ; urmărit de altul și ajuns din urmă, moartea ți-e impusă. Ești în clipa morții, în întîiul caz un sinucigaș, în al doilea, un ucis și încerci toate sentimentele celui asasinat.

V-ați întrebat, de altfel, ce s-ar întîmpla cu un om care are intenționea să se sinucidă, dacă în aceeași clipă cineva ar voi să-l asasineze ?“

În finalul relatării mai ales, haosul de impresii pe care le culege eroul dintr-o confruntare atît de contrazicătoare cu realitatea sporește și diversifică acest comentariu născut din îndoieli teribile și epuizante. Ideea unei „dezertări“ de la idealul pe care și-l propusese convențional înainte de aceste triste experiențe se instalează

Scanned with OKEN Scanner

în sufletul lui Gheorghidiu şi analistul din el nu încetează a-şi pune întrebări şi a căuta justificări.

„E o problemă, care şi în cealaltă viaţă (care nu e decît paralelă cu cea de acum) m-a obsedat mereu încă din ultimul an de liceu : Sînt inferior celorlalţi de vîrsta mea ? În aceleaşi împrejurări alţii cum s-ar fi comportat ? (...)

Există pe drept cuvînt vreo rasă aleasă care poate suporta ceea ce noi nu putem suporta ? Şi atunci trebuie să trag consecinţele fireşti pentru toată activitatea neamului meu, pentru raporturile viitoare, pentru gîndurile de realizare în viitor, care trebuie ajustate mijloacelor modeste.

Nu credeam în nimic... nici măcar în Dumnezeu... şi această zi, arătîndu-mi limitele voinţei şi ale personalităţii în comparaţie cu alţii, mă dovedea într-o inferioritate de epavă."

Rănit, adus în Bucureşti, Gheorghidiu se desparte de soţie, spre mirarea acesteia, care nu înţelege că deciziunea lui nu e decît epilogul unei drame consumate cu mult înainte, paralel cu înţelegerea ei. Şi astfel ultimele pagini aduc împăcarea cu sine, hotărîrea irevocabilă a ruperii cu trecutul, ecourile se sting şi, abia amintită parcă, furtuna se încheie printr-un pianissimo.

Ceea ce s-a remarcat pe bună dreptate este reducţia artistică a romanului la persoana povestitorului. Noi nu vedem aci o insuficienţă funciară a talentului lui Camil Petrescu, ci o metodă. Gheorghidiu poate fi considerat într-adevăr singurul personaj esenţial al cărţii. Celelalte apar numai tangenţial, şi autorul nu le urmăreşte. Faţă de amploarea psihică a povestitorului, cadrul în care se agită pare un vid.

Celelalte personaje figurează sumar şi sînt amintite cu multă parcimonie. Cu excepţia cîtorva, autorul nu găseşte necesar să le dea nici măcar numele. Ele sînt : „Mama, surorile, secretarul general, cumnatul meu, o doamnă cu care aveam interesante convorbiri despre întîmplările din viaţă, o cocotă destul de frumuşică, venerabila prietenă, bărbatul Anişoarei, colonelul, o femeie aproape tot atît de înaltă ca mine" etc.

Scanned with OKEN Scanner

Acest procedeu merge pînă într-acolo încît eroina romanului de-abia este numită de cîteva ori cu numele ei propriu, în rest scriitorul vorbește de „nevastă-mea“ (termen dialectic, valabil doar prin opoziția lui la acela „de soț“, adică povestitorul).

În această privință, *Patul lui Procust* prezintă o schimbare. Vocile s-au multiplicat. Credincios principiului proustian al unității de viziune, Camil Petrescu, printr-un enorm artificiu, păstrează narațiunea la persoana întîi și romanul se compune din colectarea mărturiilor pe care le fac personajele sale, într-un dosar de existențe. Dar metoda nu e deloc proustiană, ci aceea a „cadrului“ naturalist de totdeauna.

În schimb, față de primul roman, cel de al doilea sparge compoziția, și anchetaților li se recomandă să cultive „digresiile, alunecușurile din condei, pe care le bănuiam mai interesante decît întîmplarea însăși“. De unde *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* era o compoziție clară, uniliniară, de factură clasică, acțiunea celui de al doilea roman este întortocheată, înaintează ramificîndu-se, și în acest amănunt putem vedea o oarecare influență a lui Proust.

Dacă personajele sînt mai multe și atenția cititorului este purtată cînd la unul, cînd la altul, în schimb ele sînt unificate de interesul pe care-l poartă aceleiași probleme. Într-adevăr, indiferent de variațiile de situații și de poziția eroilor, personajele principale nu vorbesc decît despre dragoste văzută ca o preocupare exclusivă care condiționează existența — și a fost necesar un mare talent pentru a salva aceste pagini de monotonie.

Prima voce pe care o auzim este a Doamnei T. care ne vorbește din cîteva scrisori adresate autorului. În legătură cu ea, Camil Petrescu propune o teorie curioasă, după care persoanele cele mai apte de a scrie literatură sînt cele pe care preocupările le țin departe de ea și care „nu au talent“. Camil Petrescu urmărise această problemă în articole de critică literară în care analiza sau „denunța“ (cum îi plăcea să se exprime) meșteșugul, „scrisul frumos“. Arta (în care el vedea doar o afectare și pe care o repudia numind-o caligrafie, calofilism etc.). Pe cît se pare, autorului nostru îi repugnă orice încer-

Scanned with OKEN Scanner

care de a izola opera de artă într-o lume aparte, de a da gestului artistic o autonomie deasupra suportului său material, constituindu-se ca o finalitate. Deosebirea dintre autentic şi artă, care fusese unul din principalele postulate ale unei anume concepţii artistice, se vede astfel suprimată. Dimpotrivă, preocuparea de autentic, de documentar este, în *Patul lui Procust*, maximă. Corespondenţa, însemnările brute, documentul ştiinţific sînt produse pentru a alimenta interesul cititorului în mai mare măsură decît compoziţia închegată şi rotundă.

Dar de aici şi pînă la a susţine că amatorul este cel care poate exprima mai bine, „cu o liminară sinceritate, ceea ce a simţit, ceea ce a gîndit, ceea ce i s-a întîmplat în viaţa lui şi celor pe care i-a cunoscut sau chiar obiectelor neînsufleţite. Fără ortografie, fără compoziţie, fără stil şi chiar fără caligrafie“ este o diferenţă excesivă. Căci pentru a putea realiza toate aceste deziderate e necesară o mare rutină literară şi experienţa arată că în primul rînd amatorii sînt cei tentaţi să scrie „frumos“, să literaturizeze, adică să nu se exprime „cu o liminară sinceritate“. Încercările începătorilor netalentaţi, ca şi compoziţiile elevilor de liceu sînt forţat literare, afectate şi îngrijit caligrafiate. Cînd Camil Petrescu pronunţa aceste principii simple, o făcea de la înălţimea unei vaste experienţe artistice de la care e firesc să i se pară „aberaţii“ tocmai ceea ce în realitate tentează pe neofiţi ! Un om fără absolut nici un fel de experienţă a scrisului e de neconceput.

Doamna T. este, în intenţia autorului, o astfel de amatoare fără talent. E proprietara unui magazin de mobile, are, ce-i drept, „un dublu comerţ cu arta“, dar se ţine totuşi departe de literatură fiindcă „nu ştie să scrie“. Dar scrisorile ei dovedesc o remarcabilă personalitate artistică. Sînt cele mai bune pagini scrise de Camil Petrescu prin densitatea impresiilor, prin fineţe şi mai ales prin continua disponibilitate de a-şi traduce stările de conştiinţă într-un limbaj cu reflexe lirice. Din aceste pagini clocotitoare ca o esenţă tare se dezvăluie însă, alături de personalitatea povestitoarei, drama unui oarecare D., prieten din copilărie al ei, care şi-a zădărnicit viaţa din cauza ei şi pe care ea îl acceptă în intimitate din

Scanned with OKEN Scanner

compasiune. Din nefericire, Doamna T. însăşi poartă în suflet eşecul unei iubiri nesatisfăcute ale cărei ecouri străbat din paginile scrisorilor.

Intrigat, autorul identifică pe amantul Doamnei T. în persoana lui Fred Vasilescu, tînăr diplomat şi aviator amator, şi cu ajutorul lui încearcă să afle mai mult, anchetîndu-l. Fred Vasilescu îşi scrie anumite amintiri din viaţă sub titlul „O după-amiază de august" şi aceasta constituie secţiunea cea mai importantă a romanului. Amintirile lui nu se referă la legăturile cu Doamna T., la care totuşi face aluzie în repetate rînduri, suficiente totuşi pentru a ne captiva interesul, dar fără unitate cronologică. Relatarea lui priveşte mai mult o după-amiază petrecută în tovărăşia mediocrei actriţe Emilia Răchitaru, o prostituată lipsită de talent şi de sensibilitate.

Fred Vasilescu realizează şi el dezideratul autorului, anume de a nu fi scriitor, dar conversaţia lui „dă acea impresie unică de trăire adevărată". Pentru a ne face cunoscută ignoranţa lui Fred în literatură, autorul ni-l arată mirîndu-se în compania a doi scriitori pe care-i consideră cu o admiraţie de gimnazist. Dar este imposibil ca un tînăr atît de inteligent, plimbat prin străinătate, licenţiat în drept şi secretar de legaţie (fie ea şi românească) să manifeste o asemenea ignoranţă numai pentru a confirma teoriile autorului. Dimpotrivă, povestirea lui ne pune în contact cu un intelectual în concepţia lui Camil Petrescu. Ce este remarcabil la Fred Vasilescu este gama extinsă a impresiilor pe care ştie a le distinge şi a le nota. Iată un exemplu :

> „Am bătut la uşă şi sînt surprins de sunetul bătăii auzit înăuntru, de parcă am trimis un sol. Nu va răspunde nimeni, sunetul acesta trimis de mine va fi singurul semn de viaţă. Se aud paşi înăbuşiţi însă, cineva topindu-se cu restul lumii a mişcat nevăzut clanţa, în faţa mea la un pas. Sora Emiliei, fără să aştepte să-i dau bună ziua, s-a întors cîţiva paşi şi din pragul micului vestibul întunecat ca o magazie, de unde o scară duce sus, a strigat-o, fără să-mi spună numele, cum se anunţă fetele la bordel : Emilia.

Jucau sus, se pare cărți, căci văd pe masă un pachet mic unsuros, care ar putea să fie și pentru ghicit, însă acum totul e întrerupt, iar tînărul care e cu ele e nedumerit. E ca o catastrofă, liniștit convenită, care în loc să mă măgulească mă stînjenește, căci deschide ca un hiatus, între ceea ce se întîmpla pînă acum în această sufragerie cu mobile vechi și între cele ce se vor întîmpla în și prin prezența mea... Trebuie să găsesc o introducere, oricum."

De teamă ca eroii lui să nu fie niște „specioși ai intelectului", Camil Petrescu le atribuie această existență arbitrară.

Dar excesul de demonstrație merge mai departe și viciază tot romanul. Căci în definitiv ce caută Fred Vasilescu la Emilia? Explicația că „e cald și după-amiaza asta de august e calmă și îmbîcsită ca în orele de siestă cu harem obosit (...) și aș vrea să văd o coapsă de femeie frumos arcuită, cu pielița albă ca să ți se lipească de podul palmei", nu e satisfăcătoare. În toată această după-amiază sensibilitatea lui e contrazisă și suferă crîncen și este de neconceput că un om cu situația lui materială se coboară în astfel de momente în medii atît de josnice. Și afară de aceasta, Fred își urmărește partenera cu o atenție am zice științifică, o supune unui examen cu lupele cele mai puternice, o judecă la tot pasul, o cîntărește. Emilia e personajul despre care acest erou vorbește cel mai mult — și, atunci, pe bună dreptate i s-a reproșat lui Camil Petrescu insuficiența ei. „Pentru ca Emilia să atragă pe un poet ca Ladima, scrie G. Călinescu (în *Istoria literaturii române*, p. 662) trebuie să-i admitem nu numai însușiri fizice, dar și oarecare putere de atracție morală. Romancierul face din ea o bestie incultă și e vădit că-i încarcă vorbirea."

O oarecare mișcare sufletească în direcția Emiliei? Nici asta. Căci încă de la primele gesturi o împroașcă cu razele unui comentariu ucigător.

„S-a sculat de pe scaun, a rînjit puțin, căci vrînd să zîmbească, pielea scurtă de deasupra buzei nu i-a permis, nu mai găsește nimic, și mi s-a trîntit pe genunchi îndesat ca să-i simt toată greutatea

Scanned with OKEN Scanner

feselor, în cupa coapselor... Vrea să fie şăgalnică, se pare, şi simţindu-mă excitat, după ce se convinge cuprinzînd cu mîna, se întoarce, atingîndu-mi cu bărbia obrazul, şi-mi dă o palmă de profesor, care glumeşte cu elevul lui, prins în flagrant delict. Mereu cu schema ei de surîs.

Asta e Emilia."

Şi scena urmează după aceea, penibil, cu aceeaşi lipsă de participare a lui Fred.

Prezenţa lui Fred vine din acelaşi spirit de demonstraţie care domină de altfel tot romanul. Personajele cărţii nu au decît o legătură întîmplătoare între ele. Căci *Patul lui Procust* este o teoretizare asupra unei anume concepţii a amorului şi personajele sînt în fond nişte subiecte psihologice pe care autorul le leagă convenţional şi le pune în contrast pentru uzul demonstraţiei. Dacă *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* fusese romanul unui „caz", *Patul lui Procust* este romanul unei „probleme".

Modul cum e condus firul evenimentelor este, după cum s-a remarcat, esenţialmente dramatic. Situaţia cititorului care poate urmări tribulaţiile personajelor este aceea a unui spectator care asistă la o piesă unde fiecare personaj urmează o linie a acţiunii independentă. Singur spectatorul le cuprinde pe toate în unghiul lui vizual şi le poate descifra adevăratul sens.

Nu avem deci de a face cu unitatea de viziune din romanul lui Proust, ci cu un fragment de realitate asupra căruia îşi exercită observaţia mai multe persoane. T. Vianu vede aici :

„Un procedeu care permite identificarea situaţiilor şi a caracterelor prin încrucişarea unor mărturii deosebite. Autorul pare a fi de data aceasta un perspectivist ; el pare a şti că ceea ce numim «adevărat» este totdeauna produsul unui punct de vedere şi că singura putinţă de a ne salva oarecum din relativismul fatal al cunoştinţei este a înmulţi perspectivele în jurul aceluiaşi obiect. Tehnica *Patului lui Procust* este aceea a relativismului modern." (*Arta prozatorilor români*, 1941, p. 391.)

Scanned with OKEN Scanner

Iar G. Călinescu comentează în acelaşi fel procedeul, susţinînd că cititorul încearcă o emoţie „poliţistă“ refăcînd prin mărturiile diferite ale eroilor adevăratul aspect al lucrurilor. Nouă, însă, situaţia ni se pare inversată. Faptele ni se par cît se poate de bine precizate şi nu ele oferă vreo dificultate înţelegerii. În centrul romanului *Patul lui Procust* nu stă o afacere complicată pe care confesiunile eroilor colectate de autor în dosarul lui de existenţe le luminează un aspect sau le colorează afectiv în vreun fel, ci este problema dragostei, în funcţie de care se definesc eroii şi se compune romanul prin adunarea, de un arbitrar specific literaturii realiste dar nu mai puţin de o logică impusă de „compoziţie“, a momentelor care pot caracteriza mai bine comportarea eroilor. Se poate vedea uşor că eroii romanului sînt înfăţişaţi într-un paralelism destul de simplu şi urmînd în activitatea lor pe terenul ficţiunii cam aceleaşi etape. Modul lor de a se comporta le diferenţiază (şi în asta constă după noi şi marele interes al romanului), dar destinul sub care acţionează e acelaşi.

Povestirea lui Fred ne dezvăluie nefericita pasiune a lui Ladima, care, încetul cu încetul, prin episoade care pot părea comice — dar al căror tragism Fred îl intuieşte din poziţia în care e situat — îl va duce la sinucidere. Deşi nu apare niciodată în scenă, Ladima este o creaţie esenţială a autorului, personalitatea lui morală constituindu-se din linii sigure.

Onest şi brav, intelectual rafinat care e silit să trăiască în mizerie din cauza intransigenţei sale, Ladima este un suflet totuşi plin de candoare şi cu naivităţi aproape puerile ; spre deosebire de partenera lui (pe care printr-un joc de contraste cam rigide autorul o aşază într-o simetrie violent antipatică) — el cucereşte simpatia cititorului de la primele pagini. În incapacitatea lui de a vedea realitatea, în tendinţa de a se sugestiona, de a urmări prin speculaţii mai mult schemele sale mentale decît situaţia de fapt, este totuşi în el un oarecare donquijotism, accentuat şi mai mult de candoarea lui sentimentală şi de temeritatea cu care stăruie în absurditate.

În paralel cu această dramă şi în nici o legătură cu ea, apare celălalt cuplu Fred—Doamna T., care pare a rea-

Scanned with OKEN Scanner

liza acea împlinire pe plan spiritual în dragoste care constituie suprema aspirație a celor doi eroi și pe care nefericirea lui Ladima, ca un joc de antimăști, o subliniază ca un fundal întunecat.

Curînd după ce și-a scris însemnările, Fred Vasilescu moare într-un accident de avion, poate sinucis. Autorul își continuă investigațiile făcînd o vizită Doamnei T.

Ca și în *Ultima noapte de dragoste*, se observă și în cel de al doilea roman reducerea extremă a personajelor. Deși acțiunea este mai disparată, firele ei divergente sînt răsucite într-unul singur. Cele patru personaje : Ladima, anonimul D., Fred Vasilescu și Doamna T., — cărora nu li se poate adăuga decît ca un punct de interferență a faptelor, dar nu și ca interes psihologic, Emilia — reprezintă moduri ale experienței erotice într-o viziune circumstanțiată, dar de mare profunzime și într-un paralelism al trăirilor care îi apropie și le dă o notă comună. Căci dacă primii impresionează prin dramatismul existenței, printr-un anumit brio al experienței lor nefericite, Doamna T. și Fred sînt ridicați pe o treaptă mai înaltă a viziunii și reprezintă alt mod de reflexie și de comportare. Nu încape îndoială că autorul acestui roman vorbește mai mult prin comentariile lor și împărtășește cu ei aceeași viziune fără de iluzii asupra vieții. Deși scrisorile lui Ladima constituie cheagul acțiunii și pretextul reflecțiunilor lui Fred, în primul plan al interesului psihologic se situează legătura dintre tînărul aviator și Doamna T. Aceasta reprezintă, de fapt, și principala realizare a romancierului. Amîndoi înfățișează același tip uman, compus dintr-o înaltă intelectualitate și o conștiință morală superioară. În structura sufletească a celor doi amanți, autorul a pus acea demonică tristețe a individului care a depășit experiența curentă și poate reflecta asupra vieții dintr-o perspectivă din care, dacă lipsește contagiunea cu lumea obișnuită, fericirea, în schimb, devine ea însăși sterilă. Ei reprezintă moduri excepționale ale existenței, tipuri menite, în cadrul unei viziuni lucide și pesimiste asupra raportului om-univers — la care pare a adera Camil Petrescu ca o consecință a constatării ostilității generale a lumii — să fie eliminate de cenzura unificatoare și implacabilă a naturii prin

Scanned with OKEN Scanner

moarte sau anihilare. Misterul unor astfel de apariţii nu s-ar lămuri decît ca un confluent în taina mai mare a lumii. Or, pe cît poate întrevedea înţelegerea noastră, universul, în genere, nu ne oferă spectacolul expansiunii formelor spre desăvîrşire, ci acela al degradării şi al dispersiunii. Cele două personaje ale romanului „dispar" deci, sau îşi reduc pînă la anihilare tonusul vital după o experienţă epuizantă, dar plină de revelaţii. În sfîrşitul lor nu trebuie să se vadă o revoltă împotriva împrejurărilor determinate ale vieţii, ci o consecinţă a tragediei veşnice a existenţei. Fred Vasilescu este cel care ştie să dea acestei fatalităţi aura de tragedie prin actul său voluntar. Pe aceste aliniamente psihologice, „misterul abţinerii lui Fred" (de altfel în spiritul vechilor romane medievale ale iubirii) înseamnă o intuiţie profundă asupra fenomenului uman şi negreşit ridică această scriere la nivelul literaturii universale.

Surprinzătoare, dar nu şi pentru cel familiarizat cît de puţin cu literatura lui Camil Petrescu, este persistenţa în acest roman a aceleiaşi teme care se repetă şi se multiplică în toate scrierile sale. Din acest punct de vedere, *Patul lui Procust* nu aduce decît o schimbare de situaţii şi de peisaj. Poate conştient de insuficienţele primului roman, redus la persoana povestitorului, autorul s-a gîndit să extindă lumea eroilor săi prin creaţia de personaje care să se definească însă tot în funcţie de aceeaşi problemă.

Ca urmare a acestui fapt, tendinţa de a articula un cadru real, o lume cu existenţă obiectivă, se face simţită cu mai multă putere în *Patul lui Procust*. Diferenţierea psihologică a eroilor devine pentru prima dată o preocupare pozitivă. Începe să se configureze o „lume" a romanelor lui Camil Petrescu, şi aceasta nu e atît a atmosferei, a mediului, sau a situaţiilor, cît a sufletelor. În această direcţie merge marea ambiţie a scriitorului, şi măsura în care el izbuteşte să le dea viaţă şi să le facă purtătoarele de cuvînt ale concepţiilor sale reprezintă şi gradul lui de realizare artistică. Care sînt deci caracteristicile lor ?

În primul rînd am deosebit, desigur, importanţa excesivă acordată iubirii, văzută ca o preocupare majoră care

condiționează existența. Principalele personaje ale romanelor lui Camil Petrescu trăiesc, literar vorbind, numai prin latura lor sentimentală și sînt evocate numai în cadrul legăturilor erotice care însoțesc și încadrează viața lor psihică. Este aici „necunoscuta" care dacă nu rezolvă toate ecuațiile romanelor lui Camil Petrescu înseamnă cel puțin piatra de încercare a înțelegerii lor. Fără a pătrunde și a resimți într-o oarecare măsură această particularitate nu se poate aborda literatura romancierului nostru. Ea impune o participare simpatetică fără de care romanele lui apar ca niște construcții inteligente și subtile, dar oarecum incomprehensibile. Scepticii, neîncrezătorii în autenticitatea sentimentelor nu pot intra în publicul lui Camil Petrescu. Rezervele lui G. Călinescu în *Istoria literaturii române*, formulate în acest spirit, definesc poziția criticului și limitele înțelegerii sale. Căci toată literatura lui Camil Petrescu e un imn închinat iubirii, care e agentul vieții și al morții și destinul eroilor săi se va desfășura sub acest semn. În analiza acestui sentiment își va încerca romancierul nostru toate puterile artei sale, și va da paginile cele mai profunde.

Cine judecă de la distanță și se lasă sedus de caracterul violent al unora din paginile lui Camil Petrescu ar putea săvîrși eroarea de a-l clasa pe romancierul nostru printre romantici. Dar această pornire spre viața erotică, care dă un accent atît de particular și de tulburător operei lui Camil Petrescu nu trăiește izolată de viața conștiinței ci îi este subordonată, chiar dacă uneori se răzvrătește împotriva ei.

Și aici ajungem la o nouă constantă sufletească a eroilor romancierului nostru. Ei sînt niște „lucizi" (ca să păstrăm termenul propriu al lui Camil Petrescu) și trebuie să înțelegem această notă particulară în tot ceea ce are ea mai radical. „Luciditatea" este modul firesc de abordare a realității a multora din personajele sale, și grație acestei aptitudini romancierul obține efectele cele mai puternice.

Această constatare simplă nu are ambiția decît de a pune în relief un fapt incontestabil care însă nu s-ar putea clarifica decît în clipa cînd l-am analiza mai de aproape și nu izolat. Să ne amintim, de pildă, partea a

doua a romanului *Ultima noapte de dragoste...* Ridiculizarea eroismului este aici, desigur, unul din aspectele cele mai frapante.

S-a vorbit pe bună dreptate de Stendhal. Dar poate că nu ar trebui să mergem pînă la scriitorul francez pentru a găsi izvoarele unei atitudini care se poate naşte tot atît de bine pe solul nostru naţional. Strategul din tren care crede că românii vor cîştiga războiul strecurîndu-se printre tunurile inamice şi lovind pe nemţi la „scăfîrlie", ministrul care promite să-şi trimeată 24 de copii pe linia întîi a frontului, deşi nu are nici unul, colonelul care arestează pentru spionaj două fete care petrecuseră cu nişte soldaţi, ofiţerul care sub tirul artileriei germane ţine un discurs soldaţilor pentru a le ridica moralul etc. sînt tipuri prea „naţionale" pentru a le mai explica prin apropieri forţate.

Altceva ar trebui să se pună în evidenţă atunci cînd se invocă numele lui Stendhal. E anume confruntarea continuă în *Ultima noapte...* dintre realitatea ca atare şi imaginea pe care ne-am format-o despre ea. „Dar ce, asta a fost luptă ?" se întreabă Ştefan Gheorghidiu ca şi Fabrice del Dongo. Căci a vedea lucid nu înseamnă numai a dezvălui sensuri noi, ci şi a descoperi complicaţii inextricabile. Războiul şi dragostea, cele două cîmpuri spre care se îndreaptă investigaţiile eroului sînt deopotrivă contradictorii, incerte, inexplicabile. O teribilă nesiguranţă stăpîneşte pe Ştefan Gheorghidiu cînd încearcă să definească sau să compare.

> „Mă întreb... dacă nu cumva, prin excepţie, oricine vorbeşte despre dragoste n-ar trebui să se îndoiască şi să evite să vorbească în numele celorlalţi — ba cred că niciodată nu ar trebui să folosească, vorbind, persoana a treia — pentru că sentimentele pe care le încearcă sînt incomunicabile, vorbele cu care sînt etichetate nu corespund aceluiaşi conţinut şi, chiar dacă e vorba de acelaşi conţinut, intensitatea şi durata sentimentului pot fi nesfîrşit de felurite..."

Dar tot aspiraţia spre certitudine este aceea care îl împinge pe acelaşi personaj spre continua confruntare a

Scanned with OKEN Scanner

datelor, spre analiza situațiilor. În fața unui ofițer german el se întreabă, în același stil de gîndire :

„Ce n-aș da să știu sincer impresia lor despre ziua de azi. Să-mi dea un reper, o singură dată pe care s-o găsesc și în dicționarul experienței mele, și apoi pe baza ei confruntînd, eu mi-aș da seama de valoarea tehnică și sufletească a întregii campanii, stabilind «linia» așa cum fac iubitorii de curse de cai care prin întrecerea dintre un cal al lor și altul străin se pot fixa apoi ca situație, față de toate țările cu cai de curse."

Am văzut că războiul este în concepția lui Ștefan Gheorghidiu un șir de experiențe dezastruoase nu prin ceea ce are el exterior, ci prin reacțiile sufletești pe care le provoacă în sufletul lui. Aproape tot ce se întîmplă cu eroul nostru este o înlănțuire de contraziceri, e negativul ideii comune și al propriilor sale idei, și acest proces de dezagregare a idealului este în bună măsură rezultatul aptitudinii de observator lucid pe care autorul o pune în structura personajului său.

Iată de ce nu considerăm ca oportună apropierea romancierului nostru de Stendhal decît ca o înrudire de temperamente intelectuale. „Luciditatea" lui Camil Petrescu este prea adînc ancorată în structura eroilor săi a căror dramă începe de-abia în momentul cînd au posibilitatea să înlăture țesătura deasă de convenții și scheme gata făcute pentru a surprinde viața spiritului în momentele cele mai autentice și mai caracteristice. Poate uneori cititorul este ispitit să considere acest joc intelectual nu îndeajuns justificat în sens pozitiv de fapte. Căci toată dialectica sentimentală în opera lui Camil Petrescu este într-adevăr solidară, dar nu se acoperă perfect cu momentul empiric care i-a dat naștere. Dar a nu privi sub unghiul acesta întîmplările din romanele acestea înseamnă a trăda esența însăși a artei romancierului nostru, care e în primul rînd o invitație la luciditate, la „dezbaterea" unor anume situații sufletești, la clarificarea lor printr-un proces intelectual.

Cui privește lumea cu ochii eroilor lui Camil Petrescu universul îi apare mai interesant desigur, mai di-

Scanned with OKEN Scanner

vers întotdeauna, dar și mai urît de cele mai multe ori, și „acceptarea“ lui trebuie privită numai cu scuza că el nu poate fi altfel. Nici o iluzie nu e îngăduită. Personajele însele se resemnează în a trage consecințele acestei atitudini extreme. Peste totul, viața conștiinței, dacă nu va putea aduce corecturi, va da totuși singurele compensații.

O altă trăsătură fundamentală a eroilor lui Camil Petrescu este ceea ce am numi dominanta gravă a existenței. Prin acest termen încercăm să traducem un mod de comportare și o concepție de viață. Am arătat că eroii săi se mișcă pe un plan superior al vieții intelectuale și morale. A trăi ca individ social, a lua contact cu oamenii este în concepția sa un act solemn și definitiv. Această seriozitate exclude cu totul „gluma“, „spiritul“, simple forme de acomodare în convențional, de escamotare morală.

În multe rînduri eroii lui Camil Petrescu ne mărturisesc lipsa lor de stimă pentru oamenii așa-ziși „de spirit“, pe baza unei teorii mai generale care are însă ca punct de plecare anumite observații ale lui Bergson asupra comicului. Păstrînd termenii analizei filozofului francez, scriitorul nostru îi folosește într-un sens negativ, de condamnare.

Ștefan Gheorghidiu rezumă o celebră formulare a lui Bergson în chipul acesta :

> „Niciodată nu am avut o prea bună părere despre așa-zișii oameni de spirit (nu vorbesc despre umorul inerent gîndirii juste) care de cele mai deseori sînt simpli nerozi vioi. Căci «spiritul» presupune lipsă de sensibilitate și un profund dispreț pentru oameni, cel puțin în clipa aceea.“

Filozoful francez ajungea la constatarea că rîsul are o semnificație socială nu numai pentru că e posibil doar în societate, care îi e mediul natural, dar el presupune acea complicitate între parteneri, care face ca rîsul să fie intraductibil. Aceste constatări se pot verifica cu strălucire în romanele lui Camil Petrescu. Eroilor săi le lipsește ceea ce, mai popular, se numește simțul umorului, adică au o inteligență care refuză să accepte for-

Scanned with OKEN Scanner

mele consacrate ale rîsului. De aici și acea nepotrivire continuă între semnificația pe care o acordă unei situații oamenii în genere și modul în care reacționează personajele purtătoare de cuvînt ale autorului. Iată un exemplu : la o partidă de cărți, în timp ce Ștefan Gheorghidiu urmărea mai mult manevrele soției sale, în plină inițiativă erotică pe lîngă presupusul ei amant, decît jocul partenerilor, se întîmplă următorul incident caracteristic :

„Cînd era jocul mai aprig și pierdeam mai mult, unul din partenerii groși, care credea că-și poate permite glume, îmi aruncă așa, cu jumătate voce : «Ciudat, și totuși pierzi». M-am învenețit și era gata să-l lovesc, cînd ceilalți simțind respirația mea oprită au avut surîsuri amicale de destindere."

Aceste : „credea că-și poate permite glume" sau „m-am învenețit și era gata să-l lovesc" sînt reacțiuni tipice ale unui individ care nu constituie un element de propagare a rîsului.

În altă parte, Fred Vasilescu își definește și el aceeași structură sufletească :

„Au început să facă glume de prost-gust, dar nu erau nici atît de precise, sau de triviale, ca să justifice o izbucnire de sportiv, prea violentă. Simțeam însă acum că dacă nu mă stăpînesc cu totul, provoc un scandal care mă îngrozea dinainte, căci nu sînt în stare de un simplu duel de spirite și înțepături, ca Ghenovicescu de pildă."

În alt loc, același Fred Vasilescu, într-o discuție la „Capșa" cu un scriitor plin de vervă, neputînd urma aceeași linie, este atît de surprins că „nici nu fac gestul să-i dau cu tava în cap. Pe urmă iau lucrurile așa cum sînt. Așa s-o fi vorbind pe aici."

Mai mult decît atît, el relevă acest moment de insensibilitate (semnalat de filozoful francez) pe care-l presupune comicul și, constatînd împotriva cui se exercită, trage concluzia că el provine dintr-un dispreț față de oameni, dintr-un simplu lichelism. Spiritul de clică necesar propagării comicului se aliază în concepția unui

Scanned with OKEN Scanner

personaj cu „o ipocrită indulgență, cu un aer quasi obiectiv, dar tocmai din această absență de interes vădit, era de o mare putere de sugestie și se întindea ca o igrasie".

Ladima este o victimă a acestui spirit, și Fred Vasilescu constatînd că un om ridicul este un om pierdut, căci este evitat de toată lumea, face remarca că „de la o anumită înălțime poți să calci rîzînd pe omizi și gîndaci".

Așadar acest rîs, cînd depășește anumite limite, începe să se exercite în dauna unor oameni pe care nu numai că-i poate păgubi, dar de multe ori îi poate chiar desființa.

Afară de aceasta, „spiritul", în acest sens, nu maschează numai un conformism social, ci și o incapacitate a individului de a se fixa intelectualiceşte, fapt care-l face să accepte o indulgență grefată pe un fond de scepticism. De aici, ca un corolar, imposibilitatea de a adopta o atitudine categorică, sau, ceea ce e și mai grav, aptitudinea de a adopta mai multe în funcție de jocul intereselor, ceea ce nu este numai o vulgară cochetare morală, ci și una intelectuală pe care o refuză o inteligență autentică.

Rezultatul paradoxal al acestui raționament este că chiar în formele lui superioare ca uneori la Anatole France, spiritul dă adesea o impresie de rece imbecilitate.

Dar, fapt curios, această compasiune pe care o preconizează personajele lui Camil Petrescu nu provine din indulgență, ci se exercită împotriva ei. Atitudinea față de oameni este rezultatul unui exercițiu intelectual și nu al unei mișcări sentimentale. Legăturile între oameni sînt, astfel, supuse unui examen analitic în care eroii romancierului nostru folosesc toată pătrunderea pentru a le demasca resortul egoist.

Căci la ce se reduce în fond „bunătatea" lui Nae Gheorghidiu, de pildă, față de copilul său bolnav, decît la „exasperarea sentimentului părintesc pentru progenitură, lipsită de orice semnificație morală deosebită". Viața sentimentală e pură animalitate, dacă nu e în permanență tributară conștiinței. Ștefan Gheorghidiu distinge o serie întreagă de acte de pseudobunătate, adică

aceea „a celor amabili și indulgenți, a imensei majorități a oamenilor săraci, a chefliilor generoși, a poeților triști, a romancierilor duioși, a cititorilor sentimentali. Mai ales sentimentalismul e un indice scăzut de tot, nu departe de perversiune (dacă aceasta o fi existînd) pe scara morală. În afară de conștiință totul e bestialitate."

O condamnare atît de categorică implică fățiș sau nu adoptarea unei atitudini contrare. Fred Vasilescu scrie într-un loc :

„Prietenii mei cred sincer că n-am inimă... Și citează cazuri de autentică insensibilitate pe care aș fi dovedit-o adeseori, refuzînd a crede celor în nenorocire. Partea de adevăr e însă că plînsul provoacă în mine o reacțiune de mînie și dezgust."

Desigur, ar fi exagerat să se afirme că eroii lui Camil Petrescu sînt lipsiți de „umanitate", de „suflet", dar au această structură rigidă incapabilă de flexiuni în bine sau în rău, care contribuie la izolarea lor sufletească.

Căci ceea ce trebuie remarcat de asemenea este că eroii scriitorului nostru au un sentiment acut al eului, un egotism liminar care constituie punctul de plecare a reacțiunilor lor cele mai tipice. Orice încălcare a acestui domeniu trezește totdeauna o reacțiune violentă și neașteptată. Toată drama lui Ștefan Gheorghidiu nu-și poate justifica proporțiile dacă nu o raportăm la un subiect atît de irascibil, cum e studentul filozof :

„Prăbușirea mea lăuntrică, spune el, era cu atît mai grea, cu cît mi se rupsese totdeodată și axa sufletească : încrederea în puterea mea de deosebire și alegere, în eficacitatea inteligenții mele."

Unul din cele mai caracteristice momente ale romanului este clipa cînd eroul are impresia că a dobîndit certitudinea că soția lui îl înșeală. Trecerea în noapte prin cheile Dîmbovicioarei dă prilejul acestui Orlando modern să facă următoarele reflecțiuni :

„Ah, aș vrea să cadă o stîncă din peretele ăsta al defileului, să mă strivească, pentru că înțeleg că privirile prietenilor erau mai mult de ironie, pentru că desigur se vorbea de pe atunci de amorul nevesti-mii, pentru că, radios și înduioșat, jucam un rol nesfîrșit ridicol. Va trebui să alerg în noapte

Scanned with OKEN Scanner

pînă or plesni caii, dar să-i găsesc culcați, alături, pe sofa și să mă răfuiesc cu ei."

Este firesc ca atunci cînd cineva subordonează toată viața sa sentimentală unor acte de judecată să fie atît de consternat cînd constată că e înșelat sau, cum e cazul aici, că s-a înșelat.

O atitudine atît de strict intelectualistă implică chiar în viața de toate zilele un continuu proces de diferențiere și de analiză. Acceptarea globală a „oamenilor" nu constituie niciodată regimul firesc al comportării eroilor lui Camil Petrescu. Dimpotrivă, atitudinea lor fundamentală este de condamnare, de opoziție. În conversația lor cuvinte ca „stupid", „prostie", „imbecil", „firi mediocre", „specimene inferioare", „oriental" etc. abundă. Ele sînt expresia unei atitudini mai mult de refuz decît de acceptare a lumii.

Este drept că, în opoziție cu aceasta, Camil Petrescu preconizează o umanitate ideală, bazată pe luciditate, pe sinceritate, pe generozitate. În forma practică, aceste teorii se traduc prin comportarea eroilor săi în anumite momente. Ștefan Gheorghidiu renunță la o parte din avere în favoarea familiei. Fred Vasilescu își mărturisește de multe ori o structură sufletească generoasă. Dar toate acestea nu provin dintr-o compasiune de ordin sentimental, ci dintr-o renunțare filozofică, am putea spune. Indiscutabil că substanța morală a acestor personaje este de o extremă puritate, dar nu e mai puțin adevărat că în general atitudinea lor nu generează decît rareori acțiuni tranzitive asupra semenilor.

★

Nu considerăm necesar să continuăm analiza trăsăturilor generale ale eroilor lui Camil Petrescu. Căci mai ales nu am dori să se piardă din vedere motivul pentru care am făcut-o. Cine a urmărit expunerea noastră va conchide că la romancierul nostru „creația" în sens literar cade pe planul secundar al preocupărilor sale. Nu că nu ar sta în posibilitățile lui, căci acele momente esențiale și chiar rapidele schițe de personaje secundare sînt suficiente pentru a demonstra contrariul.

Scanned with OKEN Scanner

Camil Petrescu este mai întîi de toate un prozator ideologic şi toate liniile epice ale romanelor sale converg spre demonstraţia abstractă în care autorul nostru excelează. Permanenţa acestui stil demonstrativ tinde de multe ori să anuleze materialitatea plăsmuirilor sale. Dacă cititorul obişnuit cu caracterul strict fabulatoriu al creaţiilor epice nu remarcă neapărat acest lucru, este pentru că, dezvoltate pe momente dramatice, romanele sale, alături de stilul lor încordat, au substanţă suficientă pentru a-şi menţine interesul altminteri decît prin „acţiune". Dar stilul autorului rămîne, chiar la simpla lectură, un aspect frapant pentru oricine şi prin care se poate pătrunde în secretul artei lui de scriitor.

S-a vorbit atît de mult pe vremuri de lipsa de aplicaţie stilistică a lui Camil Petrescu devenită, cum se exprima un critic, „oarecum programatică". S-a răspuns la aceasta că observaţia e nejustă şi că în definitiv pare adevărată numai pentru că a fost susţinută de însuşi cel împotriva căruia ea se făcea. În realitate, scriitorul nostru are un stil propriu, articulat şi original, care se impune în ciuda acelor mici inadvertenţe care pot părea simple cochetări literare. De fapt, limba noastră literară nici nu posedă anumite legi precise, şi lipsa de rigoare lasă libertate iniţiativelor celor mai îndrăzneţe. Ceea ce putem afirma acum, şi nu cu titlu provizoriu, este că indiferent de evoluţia ulterioară a prozei româneşti, Camil Petrescu rămîne un moment important şi va fi considerat un creator de stil. Oroarea scriitorului faţă de conformismul „estetic" l-a împins la acel dispreţ pentru formă, la acea transparenţă în abstracţie, care pot da iluzia unei lipse de aplicaţie. Dar, indiferent cum ar fi, stilul este o funcţie normală şi se cade să-l luăm în considerare la orice scriitor.

Ceea ce se poate remarca încă de la început este unirea în proza romancierului nostru a modului literar cu cel ştiinţific. Camil Petrescu nu este unul din acei scriitori zişi „obiectivi", care nu intervin în acţiune decît pentru a înfăţişa fapte şi demersul lor sau a le explica cauzalitatea strictă, materială. El nu se mulţumeşte să nareze, ci vrea să şi demonstreze. De aici acea impresie

Scanned with OKEN Scanner

de referat ştiinţific a textelor în care autorul nu sugerează, ci argumentează. Simpla constatare a unei situaţii nu e suficientă ; ea e mai totdeauna însumată într-o teorie mai generală care-i luminează sensul. Iată cîteva exemple :

Cînd, într-o reuniune, Ştefan Gheorghidiu are neplăcerea de a primi elanurile unei femei care nu-l interesează, el nu se opreşte la expunerea situaţiei :

„Eram stînjenit de parcă numai în strâchini călcam... I-am spus că trebuie să fim cuminţi, m-am smucit şi am plecat“,

dar dă şi explicaţia purtării atît de libere a femeii :

„Ca să poată trece puntea periculoasă se face aici un cadril de naivităţi. Femeile, ca să poată realiza aventura, se prefac că o socotesc ca pe un joc naiv, dar în acelaşi timp, bărbatul serios care nu e în stare să profite e acuzat de «naivitate».

La ele naivitatea, prefăcută şi cu scop precis, e dintre acelea pe care o practică unii escroci în primele momente «făcînd pe proştii», declarînd că au încasat cecul fals de bancă, în glumă, ca să facă o farsă unui prieten de la Hamburg.“

Sau, acelaşi erou în faţa exclamaţiei lui Nae Gheorghidiu : „Hei, băiete, cum crezi tu că se mănîncă o pîine în ţara românească ?“

„Idealul fiecăruia pare să fie, cu exclusivitate, să cîştige cît mai multe pîini, izbînda în viaţă se apreciază după numărul de pîini de care dispune, iar maximum de altruism constă în satisfacţia «de a da şi altuia să mănînce o pîine de pe urma ta». Ţară a grîului şi a foametei cronice în trecut, trăieşte şi acum sub obsesia pîinii etc.“

Dacă acest gen de generalizări este mai firesc să fie întîlnit în reflecţiile unui filozof, el nu lipseşte nici la alte personaje. Fred Vasilescu, de pildă, utilizează aceeaşi metodă, însă aduce argumente din alt cîmp de experienţă.

„Gest trivial propriu-zis nu există, numai moduri de a fi triviale. O întîmplare mi-a limpezit cu totul această presupunere“, etc. şi urmează şi demonstraţia. Sau :

Scanned with OKEN Scanner

„Ca urmare a faptului că nu sînt în stare de opinie reală și de discernămînt, românii sînt poate și neamul din lume cel mai sensibil la ridicul exterior. Am înțeles asta în timpul cît am fost la legația din Londra."

În serviciul acestei argumentări e pusă în bună măsură arta literară a lui Camil Petrescu. În aceste condiții, expresia abstractă și termenul tehnic sînt folosite cu o stăruință neobișnuită într-o lucrare literară. Exactitatea este urmărită chiar în momentele de tensiune, și autorul posedă o adevărată virtuozitate în redarea precisă și în expunerea abstractă a conflictelor sufletești.

Ne amintim desigur că *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* debutează cu un incident în care eroul principal protestează tocmai împotriva unei discuții duse cu „noțiuni primare, grosolane, cu înțelesuri nediferențiate". Dimpotrivă, Ștefan Gheorghidiu se va exprima într-un limbaj precis, singurul adecvat a traduce nuanțele vieții sale psihice, în care nu lipsesc formularea tehnică și definiția doctorală :

„O iubire mare e mai curînd un proces de autosugestie... Trebuie timp și trebuie complicitate pentru formarea ei." Sau : „Psihologia arată că au o tendință de stabilizare stările sufletești repetate și că menținute cu voință duc la o adevărată nevroză. Orice iubire e un monoideism voluntar la început, patologic la urmă." Sau : „Kant a arătat cîndva că se poate demonstra deopotrivă și că spațiul și timpul sînt infinite, și că sînt finite. Tot o astfel de antinomie e și faptul de a ști dacă o femeie te iubește sau nu, căci îți poți demonstra cu ușurință, pornind de la aceleași fapte, și că te iubește cu istovitoare pasiune și că te înșeală, batjocoritoare."

Este adevărat că în ultimele decenii romancierii au uzat destul de des de sistemul de a pune în discuție în opere literare așa-zisele „idei generale", dar procedeul obișnuit este acela de a le presăra în conversația eroilor pentru a defini atitudini și caracteriza personaje. La Camil Petrescu maniera e împinsă pînă la consecințele ei

Scanned with OKEN Scanner

extreme. Cititorul capătă astfel impresia că materialul romanelor scriitorului nostru (mai ales al primului) este un simplu capital de date din care autorul își extrage la nevoie motivele și argumentele folosite în expoziția ideilor.

S-a remarcat, în genere, în critica noastră literară „tehnicismul" limbajului eroilor lui Camil Petrescu și stăruința de om de știință pe care o depune romancierul în determinarea realității. Cum spuneam, arsenalul lui verbal se alcătuiește în mare măsură din vocabularul științelor exacte. Nu numai că el nu se dă în lături de a utiliza terminologia cea mai rebarbativă, dar de multe ori face să culmineze descrierea cea mai simplă cu o expresie împrumutată lexicului științific. „Liniile", „ipotezele", „axele", „tensiunea", „nivelul", „centrii" — apar astfel sub pana lui Camil Petrescu în foarte dese împrejurări. Eroii săi folosesc în mare măsură acest limbaj, indiferent de situația în care se află și de domeniul de realitate asupra căruia se aplică observația lor. Astfel Ștefan Gheorghidiu observă că emoția lui Vasilescu Lumânăraru i se transmite fără justificare sieși dînd „altă altitudine" unei situații care părea simplă. Iar Doamna T. remarcă și ea că o durere morală îi măcina corpul ca „un voltaj prea mare un aparat". Gheorghidiu primește un răspuns de la un camarad și acesta îl privește „cu trăsăturile prea simple în linii drepte". Și Doamna T. remarcase „maxilarele dreptunghiulare" ale lui D. Figura domnului Predescu era „pentagonal osoasă". Fînețele de la Rucăr „sînt împărțite prin mari poligoane neregulate". Soarele tăia pe alei „sectoare luminoase", ș.a.m.d.

Dar nu e vorba numai de utilizarea unui termen sau a unei comparații de natură să dea mai multă preciziune impresiei pe care scriitorul vrea să o comunice, ci de asocierea sistematică a stilului științific operației de recompunere a realității pe care scriitorul — atît de preocupat să treacă tot materialul pe care-l mînuiește prin plasa reflecției — are curajul să o săvîrșească metodic și programatic.

Pentru Georghidiu, de pildă, discuția care are loc între ofițerii strînși la cafea e purtată cu „convingerea neînduplecată și matematică cu care larvele își țes în jur

Scanned with OKEN Scanner

gogoşi". Simplismul ei se suprapunea dramei lui personale ca „în revistele ilustrate prost, unde roşul cade alături de conturul negru", iar afacerea pasională care se dezbătea împrumuta ceva din stilul teatrului bulevardier pe care de altfel îl şi continua, în virtutea unui „principiu pe care l-am putea numi al mentalităţilor comunicante" şi care presupunea o „nivelare între autori şi spectatori". Toată enervarea lui Gheorghidiu era doar interioară şi ajungea deasupra într-un surîs crispat „inserat vieţii milităreşti". Fierberea lui sufletească nu era „justificată de temperatura locului".

În descrierea excursiei la Odobeşti care umple un capitol întreg, eroul lui Camil Petrescu se foloseşte de acelaşi tip de notaţii cu ajutorul cărora încearcă să traducă stările sufleteşti care îl stăpînesc. El observă în gesturile comune ale soţiei sale şi ale lui G. un soi de „corespondenţă nemărturisită dar evidentă". Progresiunea intimităţii celor doi amanţi poate ajunge la acel act care ar ridica situaţia jalnică a lui Gheorghidiu la „o potenţă înzecită". Imposibilitatea de a reacţiona îl face să se păstreze în „ipotezele" pe care le făceau ceilalţi, „cum interpretează savanţii microbii la microscop". Ei trecuseră desigur prin situaţii similare şi „sensibilitatea lor nu mai reacţiona asemeni oarecum acelor organisme care devin imune la o boală molipsitoare după ce au suferit-o o dată".

Intervine apoi separarea celor doi soţi şi existenţa femeii devine pentru Gheorghidiu o obsesie. El construieşte „o serie de ipoteze în toate sensurile" pentru a vedea ce gîndeşte, ce simte, dacă un eveniment pentru el „egal cu mişcarea planetelor, avea pentru ea vreo importanţă". Oboseala lui e aşa de mare ca a unui bolnav „istovit de procedeele unei prea lungi operaţii fără anestezie". Explicaţiile ei şi „le furnizează singur, construind o infinitate de ipoteze, ca un judecător de instrucţie maniac, bolnav". Întîmplările pe care le trăieşte nu se potriveau cu marile scene clasice, ele ieşind din cîmpul sensibilităţii sale „ca un desen privit cu o lupă prea măritoare". Suferinţa lui sporeşte mai ales cînd înţelege că trebuie „să admită remanieri de ecuaţii întregi sufleteşti".

Scanned with OKEN Scanner

Obsesia îi „lichefiase creierul". Atunci recurge la metoda de a o revedea din cînd în cînd. Depărtarea nu mai era atunci „o dramă unică şi distrugătoare de organe, exasperată de absolutul ei, ci un sistem de acomodări". Cînd cei doi se împacă, suspiciunea lui Gheorghidiu continuă, şi el încearcă chiar numai prin atingerea trupului femeii „să descifreze în ritmul ei interior ce gîndeşte".

Războiul care izbucneşte îl face însă să ajungă la „deriva unor puteri superioare". Ideea că ar putea muri înainte de a se răfui cu cei doi amanţi îl face să se simtă ca „un resort împins strîns la maximum". Coincidenţa de a deschide el focul i se pare „ciudată şi mare cît un orizont". Neastîmpărul trupului „contrastează cu liniştea şi egalitatea imensă a gîndurilor". Înserarea e asemenea unui „larg fior spaţial care precede întunecarea adevărată". Cînd se ivesc zorile „priveliştea apărută din evaporarea nopţii e nouă ca la facerea lumii". Curiozitatea soldaţilor de a vedea ce se întîmplă în întuneric e „mai curînd un derivat al fricii". Răpăiala de focuri creşte şi descreşte „ca şi cînd ar fi un portativ în spaţiu". Iar cînd Gheorghidiu se culcă pe spate sub cerul liber, se simte ca „într-un punct de pe traiectoria unui proiectil în spaţiul interplanetar".

Fred Vasilescu, a cărui confesiune scrisă ocupă cea mai mare parte din romanul *Patul lui Procust*, are acelaşi vocabular scientist, care, după cum oricine îşi poate da seama, e acela al autorului însuşi. El constată, la o masă într-o grădină de vară, că sosurile devin vii şi calde „sub proiectorul arzător al nămiezii". Tot atunci ele capătă un fel de „materialitate fiartă". Observînd mai apoi o muscă în farfuria unuia din comeseni, el se întreabă cum se va împăca mîncarea consumată cu „structura şi imaginea muştei". Pe stradă, acelaşi Fred Vasilescu contemplă o construcţie în lucru care în timpul repausului duminical îi apare „ca un proces de naştere suspendat". În drum, el ocoleşte un hotel în care „sexualitatea e condensată şi toropită ca gazele care se tîrăsc în fundul unei mine". Remarcînd mai apoi că Emilia a reţinut preferinţa lui pentru cafelele dulci dintr-o întîlnire a lor de acum trei ani, Fred notează că faptul denotă o „bună organizaţie practică" în cariera ei de cocotă. Corpul fe-

Scanned with OKEN Scanner

meii este descris cu aceleași mijloace, fruntea ei fiind un „fragment de sferă" mărginită jos de „arcade inginerești de geometrie". Conversația pe care ea și sora ei încearcă să o întrețină e doar „un epifenomen" la ceea ce va urma acum. De altfel în tot timpul acela, gîndurile lui Fred s-au depărtat de el ca niște „balonașe captive". Competența cu care Valeria a vorbit de arta culinară îl face să bănuiască aci, în „ecuație, o necunoscută" pe care nu o găsește, „lăsînd totul nerezolvat". Gravitatea Emiliei e la fel de deplasată ca și familiaritatea ei, căci femeia nu poate stabili între ea și Fred un „numitor comun al conversației". În patul Emiliei în care lumina trebuie să cadă într-o „difuziune conică", ea încearcă să stimuleze interesul lui Fred și cînd crede că a reușit, ochii ei au „o lucire bucuroasă de explorator". Efortul Emiliei îi dă bărbatului un fel de „sensibilizare a propriei sale puteri".

Aceste exemple, pe care le-am cules tocmai din acele pasaje în care artistul se mărturisește mai direct, iar scriitorul transmite mai nemijlocit gîndurile și intențiile sale, nu trebuie să ne facă să credem că utilizarea stilului științific ar duce la o neutralizare a expresiei, la o anihilare a valorilor ei individuale, ba am zice chiar „poetice". Căci, așa cum spuneam mai sus, acest procedeu nu este, din fericire, singurul pe care se sprijină arta literară a lui Camil Petrescu. În aceeași măsură scriitorul folosește și știe să folosească modul literar *.

Este un aspect mai puțin pus în valoare de către comentatori poate pentru că primul este cel mai frapant, dar poate și pentru că în acest de-al doilea caz, scriitorul nostru nu folosește decît extrem de rar metafora. Comparația este procedeul stilistic cel mai utilizat și

---

* Privitor la poezia lui Camil Petrescu, ea există indiscutabil, dar trebuie privită în ansamblul unei concepții care de fapt o respinge. Autorul *Transcendentaliei* nu poseda sensul interior al poeziei, ci doar ideea de poezie ca ornament. E o concepție dedusă dintr-o ierarhizare strictă, în care lirismul, aflat pe treapta cea mai de jos, este doar un element de virtuozitate, care nu poate aspira să ajungă una din valorile „constitutive" ale culturii.

Scanned with OKEN Scanner

chiar recomandant de Camil Petrescu. Ea nu are, în intenţia autorului, o finalitate proprie, cu toată valoarea ei de sugestie, ci e supusă şi ea funcţiei practice, ştiinţifice am putea spune.

Astfel, de pildă, situaţia lui Ştefan Gheorghidiu, care neavînd geniul afacerilor nu înţelege manevrele celor doi escroci cu care se asociase, sugerează eroului următoarea comparaţie :

„Mă simţeam în mîna celor doi oameni, care luau necontenit aere grave şi atitudini importante, ca în mîna unui medic, care-ţi aplică aparate şi face încercări cu tine, fără să-ţi spuie exact ce vrea, pretinzîndu-ţi, destul de nejustificat, absolută încredere."

Exemple în acest sens se pot da pe pagini nenumărate :

„Indignarea îmi apăruse în privire ca un cîine la poarta ogrăzii. — Gura dispărea în figura palidă şi brăzdată, cum dispar desenurile pe o batistă murdară. — (Am încercat) să-l transform aşa cum spălăcita Thea transformase pe Löwborg. — Am citit cîteva poezii curente şi patetice ca nişte sorcove. — Figura lui s-a iluminat ca o mobilă veche pe care cade soarele !" etc.

După cum se poate observa din citatele de mai sus, extrase doar din cîteva pagini ale unei scrisori a Doamnei T., aceste comparaţii au scopul de a pune în valoare o trăsătură morală sau un moment în desfăşurarea sufletească, şi autorul caută elemente dintre cele mai eterogene pe care i le pune la dispoziţie nu numai imaginaţia, ci şi o cultură deosebit de ramificată. Dar folosirea comparaţiei, aleasă aşadar dintr-un domeniu foarte deschis — cîteodată neaşteptată dar mereu abundentă si diversă — vine să dea oarecare varietate şi dimensiuni mai adînci sistemului de percepere a lumii, făcînd astfel să se întrepătrundă planul emoţional al evocărilor cu realitatea de multe ori prozaică sau uscată. Într-adevăr, se poate spune că în măsura în care scriitorul utilizează din belşug abstracţiunea şi neutralitatea stilului ştiinţi-

Scanned with OKEN Scanner

fic, el știe să ușureze narațiunea de ariditatea pe care ea ar căpăta-o astfel, prin folosirea într-o largă măsură a comparației unei situații sufletești mai complicate cu un element extras din realitatea cea mai concretă. În același grup de fapte comentate, pe care l-am izolat mai sus și l-am folosit ca exemplu pentru felul în care el e împănat de terminologia științifică atît de frapantă a autorului nostru, găsim și exemple care să sprijine afirmația pe care vrem să o susținem acum.

Gheorghidiu înțelege „ca prin sticlă" atmosfera pe care și-o crease prin excesul său de zel milităresc. În enervarea ea era „o foială de șerpi". Cînd în fine izbucnește cu o frază insultătoare pentru cei care luau parte la discuție, asistența rămîne încremenită de uimire ca și cînd „s-ar fi desprins și ar fi căzut în mijlocul mesei peste farfurii și pahare o cobra încolăcită și înfuriată".

Suferința soției sale din pricina presupusului ei amant îl face pe Gheorghidiu să se simtă „ridicol și deplasat, ca un talger cu mămăligă lîngă un compot", resemnîndu-se mai apoi să suporte compătimirea comesenilor „ca pe niște rîme care se urcă tîrîndu-se umed". Cînd constată că plăcerea pe care o provoca soției sale nu mai e, el o aseamănă cu „o clapă care nu sună". Sensul purtării soției scapă „printre silabe și propoziții ca aburul prin țevile plesnite". Mirarea ei era jucată sau sinceră ca a unui bolnav „care nu știe ce s-a petrecut cu el în timpul delirului". Cînd cei doi soți încep pe stradă o conversație după o lungă perioadă de despărțire „sufletele lor pluteau deasupra cuvintelor ca un roi de fluturi deasupra unei plante care ar fi încet transportată pe drum". Purtarea soției lui Gheorghidiu îl face pe acesta să se considere „într-o trăsură ai cărei cai sperioși s-au aprins și aleargă peste gropile și neprevăzutul unui cîmp". Gîndul îi „aleargă ca o suveică în urzeala posibilităților". Cînd vrea să o uite, imaginea soției „încearcă să se însăileze restului", deși el o „gonea ca pe o albină". Răgazurile de uitare semănau cu momentele pe care le trăiește „un bolnav după schimbarea pansamentului sau cînd, după zile de ploaie, ar avea, prin fereastra înflorită de soare, lumină în cameră". Abaterea preocupă-

Scanned with OKEN Scanner

rilor în direcţia studiilor filozofice o resimte ca pe „un luminiş egal, o claritate binefăcătoare asemeni calmului de fulg pe care-l dă morfina". Împăcarea cu soţia îi dă o „beţie de dureri amare transformate în bucurii tari, cum se schimbă drojdiile zăcătorilor în alcool" etc.

Utilizarea comparării cu elemente împrumutate din cîmpuri ale realităţii dintre cele mai contrastante, într-un fel de simetrie a inverselor, nu tinde aşa cum s-ar părea să refacă echilibrul stilului lui Camil Petrescu. Cele două aspecte pe care le-am distins sînt dimpotrivă numai manifestări ale eterogenităţii mijloacelor sale artistice. Contrastul elementelor comparaţiei nu anulează, ci amplifică tensiunea, adică acea categorie a artei literare pe care romanele lui Camil Petrescu o impun cu deosebire atenţiei cititorului. Căci deşi ele înfăţişează momente sufleteşti revolute, tipul evocării lor este acela al dramei în prezent. Acţiunea acestor romane nu se va prezenta deci ca nişte procese încheiate, ci în actualitatea cea mai vie şi patetică. Modul mărturisirilor eroilor lui Camil Petrescu e acel al dezbaterii şi al luptei. Patosul trăirilor lor impune forme deschise, nu numai în arhitectura generală a romanelor sale, ci şi în alcătuirea cea mai simplă a expresiei.

Din abundenţa şi disparitatea mijloacelor artistice ale scriitorului nostru se poate deduce aşadar o năzuinţă formală de temelie a scrisului său artistic : aceea de a nu dispreţui nici un element care poate servi înţelegerii sau întări sugestia intelectualistă. Reuşita stilului său se săvîrşeşte prin sacrificarea restricţiunii puriste, clasice şi prin nimicirea armoniei exterioare. Lirismul prozei lui Camil Petrescu, care scînteiază totuşi în accentele cele mai fierbinţi şi rare, trebuie considerat aici un derivat al efortului unei conştiinţe care caută, se zbuciumă. Poezia nu e însă aceea a atmosferei, ci a expresiei exacerbate şi libere. Or, vechile poetice erau normative şi, în fond, restrictive. Lipsa de aderenţă a lui Camil Petrescu la forma de tip clasic este refuzul unei inteligenţe foarte moderne de a se lăsa încercuită de formule tipice sau istorice, şi în aceasta constă unul din aspectele „modernismului" ei.

Scanned with OKEN Scanner

Perioada care desparte apariția *Patului lui Procust* de primul roman este prea redusă pentru a avea o semnificație prea marcată în ansamblul operei romancierului nostru. De altfel sînt indicații că romanele au fost elaborate cam în aceeași vreme *. Este totuși cazul de a face o discriminare generală între cele două producții, chiar dacă în aspectele lor particulare ele au prea multe puncte comune. Separația se poate efectua în funcție de două aspecte ale narațiunii care coexistă în cele două opere, dar sînt atît de deosebite încît cu greu ne putem închipui că aparțin artei aceluiași scriitor.

Primul aspect este cel de povestire curentă, plată. În *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război,* unde o bună parte din roman are o acțiune condusă cu multă repeziciune, povestirea eroului este directă, simplă. Romancierul folosește prezentul indicativului, și acest procedeu, conștient sau nu, ne dezvăluie acea atenție la fapte, adică acea particularitate pe care am semnalat-o atunci cînd am analizat deosebirea structurală dintre scriitorul nostru și Proust :

„Mai departe, nu mai mergem.

— Lasă, domnule, să așteptăm aici, să-i ia pe flanc prin pădure.

Înțeleg acum că gîndul oricărei manevre, în afară de înaintare, pe cîmpul de tragere, e moartea și înfrîngerea.

Reiau mereu urlînd : Înainte... înainte... și urletul însuși e un stimulent formidabil și un narcotic în același timp, ca un pahar de apă dat dintr-o dată pe gît. Alergarea încinge și amețește.

— Zamfire... Marine... Ciorbagiu... hai.

M-am ridicat în picioare... snopul de gloanțe vine aproape, însă nu cade nici unul dintre cei ce fug cu mine înainte."

---

* După cum se știe, scrisorile Doamnei T., care formează prima secțiune a romanului, au fost publicate în *Cetatea literară* din 1926, deci cu cîțiva ani înainte de apariția *Ultimei nopți...* (1930).

Scanned with OKEN Scanner

În această prezentare directă, pe un plan de realitate pe care autorul vrea să-l apropie parcă ca pe un ecran cît mai mult de cititor, prezentul istoric îndeplinește tocmai această funcțiune.

Cititorul vede deci că temperamentul stilistic al lui Camil Petrescu își găsește expresie într-o bună măsură în acele procedee simple, purificate de aporturile pe care eventual le-ar aduce artificiul sau calculul. Dimpotrivă, tendința de a acumula, de a utiliza formule literare concentrative, îl face pe povestitor să adopte un procedeu adesea folosit în tehnica reportajului, anume acela de a implînta pe cititor într-o realitate complet străină, dar care e dată ca cunoscută, procedeu ce se justifică prin necesitățile acestui gen, de a reproduce cît mai mult, fără atenție la detalii, cîștigînd astfel în impresia de veridic.

„Dar cînd aduce castronul cu aburi de supă delicioasă — unde l-o fi găsit ? — ordonanța e oarecum grijulie :

— Dom' sublocotenent... nu-mi miroase a bine.

— Ce, mă, ardeii lui Vasilescu ? întreabă Mitică.

— Nu, XY, a primit ordin de echipare. Linguriile au căzut în farfurii. Parcă a turnat cineva lături în supă.

— Ia vezi, mă... Nicule... Paraschive, ăia de colo, ia duceți-vă să vedeți ce e..."

Este inutil să spunem că autorul „a uitat" să avertizeze pe cititor cine e Vasilescu, sau Nicu, sau Mitică etc., dar cititorul va înțelege reconstituind pentru el datele pe care i le oferă în grabă povestitorul.

Al doilea mod fundamental se face simțit mai ales în *Patul lui Procust*. Aici scriitorul nostru își modifică într-o oarecare măsură elementele stilului său. Povestirea precipitată, atît de caracteristică primului roman, dispare aproape cu desăvîrșire. Ici și colo, în scurte figurări de „scene" (dintre Fred Vasilescu și Penciulescu etc.), mai apar acele dialoguri dramatice și încordate. Domină în schimb fraza largă, stilul temperat, încărcat de sugestii. Ochiul decorativ, atît de absent în *Ultima*

Scanned with OKEN Scanner

noapte de dragoste, întîia noapte de război, începe să privească aici peisajele, oamenii.

Invităm pe cititor să folosească fragmentul citat de noi la pag. 114 pentru a observa în ce măsură arta scriitorului a suferit o transformare. Scriitorul nu-şi mai conduce eroii într-o lume abstractă, în care sentimentele intră în conflict şi oamenii acţionează într-un univers aproape golit de forme materiale. Aici acţiunile eroilor nu mai sînt înfăţişate în cadrul unor viziuni globale, ci în aspectele lor cele mai umile şi mai simple. O bătaie în uşă, o uşă deschisă, atmosfera camerei, investigaţia interiorului, trădează interesul autorului pentru redarea unei înjghebări materiale în acelaşi timp mai diversă şi mai concretă.

Arta lui Camil Petrescu se întregeşte astfel ca un aspect complimentar care îi lipsea. Posibilitatea de a fixa în trăsături sumare, dar sigure, o situaţie sufletească sau un moment în acţiune se conjugă de astă dată cu tendinţa mai stăruitoare de a da contur şi relief plăsmuirilor sale. Este poate un semn de maturitate, dar mai sigur unul de eficienţă artistică.

★

O cercetare critică a operei unui scriitor nu poate fi completă decît în măsura în care istoveşte toate problemele pe care această operă le ridică. Noi nu avem ambiţia unui asemenea studiu. Am promis altceva şi anume un examen analitic al resorturilor interioare ale acestei opere, singura bază pe care se poate construi o judecată de valoare. Poate că nici nu ar fi nevoie s-o mai formulăm, ea e conţinută în însăşi analiza de mai sus. Şi totuşi ni se pare important ca după ce am determinat structura romanelor lui Camil Petrescu, să le judecăm în măsura în care realizează formula literară aleasă.

Or, prima şi cea mai generală constatare care se impune cercetătorului operei lui Camil Petrescu este că romanele acestui scriitor se încadrează în formula realistă pe care nu o depăşesc în nici un chip. Ne-am străduit să punem în valoare în mod deosebit acest aspect global al romanelor sale şi am stăruit să le diferenţiem

Scanned with OKEN Scanner

în primul rînd de literatura lui Proust, al cărui exemplu nu a fost valorificat de scriitorul român, deşi ea rămîne, nu mai puţin, cea mai vastă încercare de restructurare a formulei epice pe care a cunoscut-o secolul nostru. În sprijinul acestei afirmaţii am arătat că haosul compoziţional al operei proustiene nu e datorat unui arbitrar al dispunerii materialului epic, ci e o abolire a acestuia şi o refacere a liniilor generale ale romanului în funcţie de logica afectivităţii, a memoriei, a subiectului. Faţă de aceasta, opera lui Camil Petrescu se încheagă, din contra, în jurul temelor epice, şi romanul se dezvoltă în puncte dramatice care concentrează acţiunea şi interesul literar şi psihologic.

Apoi am arătat că structura subiectivă a romanului lui Proust exclude existenţa altor personaje, reducîndu-le la rolul de apariţii în conştiinţă şi jaloane ale devenirii eului. Nici un erou al lui Proust nu poate fi înţeles ca plăsmuit prin dezvoltarea unei anumite structuri sufleteşti care ar face din el un „tip", ci doar ca un punct de inserţie a eului în realitate. La Camil Petrescu dimpotrivă năzuinţa merge spre tipuri, în sensul individualităţii definite prin comportarea în împrejurări date (am zice aproape experimentale) prin varietatea în contrast, prin caracterul „finit" al existenţei lor.

Am arătat în continuare că metoda lui Proust duce la anularea diferenţei dintre personajele vii şi lumea moartă a mediului fizic. Aceasta din urmă nu mai are în romanul lui Proust funcţiunea de cadru static al acţiunii, pe care i-l destină literatura realistă, şi nici măcar acela de mediu viu, de propulsator sau animator al scenelor şi personajelor. Atît cadrul, cît şi lumea vie sînt supuse regimului fundamental al operei care este acela al impresiei şi al trăirii subiective. Proust subiectivează lumea înfăţişată, pe un plan atît de vast şi cu un dispreţ atît de total pentru orice autonomie a ei, încît această infrastructură se însufleţeşte nu de o populaţie de entităţi definite care vieţuiesc într-o lume determinată aprioric, ci formează împreună cu ea un amalgam care învie şi moare, se transformă şi se dilată în timpul interior al eului — sau trece în inexistenţă după capriciile memoriei involuntare.

Scanned with OKEN Scanner

Aspectul cel mai general și mai tulburător al experienței lui Proust este tocmai sentimentul de nemijlocită integrare a lumii fictive a romanului său în vasta realitate a existenței, și faptul acesta credem că rezultă, în primul rînd, din abolirea convenționalismului literaturii realiste, care constă tocmai în demarcarea prin obiectivare a lumii descrise. Și aici trebuie menționat că Proust nu este un creator care-și orientează tendințele operei sale împotriva realismului, ci este un a-realist, adică un scriitor care ignoră problema fundamentală a realismului — și în bună măsură aceea a romanului modern — adică problema raportului dintre autor și lumea descrisă. Or, tocmai aceasta e tema principală a căutărilor metodologice ale lui Camil Petrescu în diferitele lor aspecte sau grade.

Încercarea de a determina prin obiectivare lumea înfățișată în cele două romane ale sale de care ne ocupăm îl face pe Camil Petrescu să stăruie în direcția înjghebării unui cadru al acțiunii în felul în care acesta e înțeles de romancierul realist. Or, înfățișarea lumii fizice prin mijloacele descrierii este, ni se pare, momentul cel mai nereușit al romanelor scriitorului nostru. Camil Petrescu poseda o excepțională calitate, aceea de a figura o realitate cu mijloacele noțiunilor abstracte. În cadrul metodei sale, el și-ar fi putut valorifica această aptitudine și obține rezultate la nivelul celor pe care Proust le atinge grație metodei evocării. Împins de exemplul literaturii realiste, Camil Petrescu se întoarce la plata descriere reportericească sau o face pe aceasta să alterneze cu momentele dramatice pe care le prezintă în dispoziținea și cu economia rezumativă a unor adevărate scenarii. Rezultatele sînt doar hibride — și ele înseamnă cea mai elocventă dovadă a faptului că scriitorul nostru nu a reușit să se emancipeze de modelul realist al descrierii și să facă să coincidă ceva din experimentarea unei aptitudini proprii cu metoda plină de atîtea mari rezultate a lui *Proust*.

Ultima noapte... prin caracterul ei de confesiune liberă putea îndritui speranța că autorul ei ar fructifica ceva din experiența lui Proust, pe care o invocă în atîtea din paginile de investigații critice din epoca în care își

Scanned with OKEN Scanner

elabora romanul. Pentru motive pe care ne-am străduit să le punem în lumină, nici aici Camil Petrescu nu este un proustian, ci dezvoltă un exemplu venit mai de departe, acela al psihologismului francez mai vechi și de factură clasică, al abatelui Prevost, al Doamnei de Lafayette, al lui Stendhal. O oarecare apropiere de romanul lui Proust s-ar putea face întrucît privește capitolul *Un amour de Swann*, care și prin structură și prin similitudine de situații ar putea fi invocat ca exemplu de proza de analist a lui Camil Petrescu. Dar și o asemenea comparație ar ridica serioase rezerve — și de altfel *Un amour de Swann* e în romanul lui Proust un fragment neasimilabil, un intrus străin în corpul operei și, poate, un omagiu inconștient pe care autorul lui îl aducea prozei analitice tradiționale, înainte de a se abandona marii și autenticei sale experiențe novatoare.

Patul lui Procust înseamnă o și mai hotărîtă depărtare de experiența lui Proust. Romanul e stăpînit de formulele cele mai simple, mai evidente și mai schematice ale realismului. La baza lui stă *tema* pe care se construiește romanul cu dezvoltările sale în variații. Acțiunea se înfățișează ca o figurație centripetă în jurul unui motiv dominant, în care convenția romancierului realist adună momentele caracteristice cu valoare de exemplu. Camil Petrescu, care pe urmele lui Ernst Robert Curtius, a reținut din romanul lui Proust „perspectivismul" acestuia, adică modul de a contempla realitatea dintr-o singură direcție, inversează procedeul și face să cadă asupra unui fapt dat razele unor focare diferite. *Patul lui Procust* nu se încheagă, așa cum afirmă T. Vianu, din sinteza mărturiilor deosebite, ci aruncă o problemă în mijlocul unui cîmp de observație, variațiile de comportare ale personajelor formînd însăși substanța romanului. Pentru Camil Petrescu, „perspectivismul" rezultat din contemplarea realității dintr-un singur punct nu e decît o formă de garantare a autenticității relatării și impresiilor. Și aici distanța de înțelesul pe care acest termen l-ar căpăta aplicat la opera lui Proust e apreciabilă, iar direcția pe care o urmează Camil Petrescu este aceea stendhaliană și gidiană, a dosarului de existențe, care nu e de altfel decît o consecință a viziunii sale abstruse și realiste.

Scanned with OKEN Scanner

Dar dacă opera de romancier a lui Camil Petrescu se încadrează într-un curent atît de general al literaturii contemporane — și care, mai mult, pentru literatura română, care s-a dezvoltat mai ales începînd cu sfîrșitul secolului trecut și care s-a regăsit în realism ca într-un mediu firesc, reprezintă modul tradițional în care se înfățișează plăsmuirile epice — se pune în mod legitim întrebarea, de ce valorificarea acestor romane nu s-a făcut în contemporaneitatea, pe care concluziile cercetării noastre afirmă că autorul lor nu a contrazis-o în esența ei ? Căci pînă foarte de curînd Camil Petrescu n-a fost un scriitor popular, iar acțiunea lui s-a exercitat numai asupra cîtorva scriitori sau critici pe care-i putem număra pe degete. Răspunsul nu poate fi decît că nota diferențială a romanelor lui nu trebuie căutată în noutatea formulei literare și nici în valorificarea prodigiosului exemplu al revoluționarului Proust, ci într-un domeniu mai restrîns unde originalitatea scriitorului nostru există și se afirmă cu o nu mai puțin accentuată pregnanță. E aici însă o problemă de istorie literară, căci „situația" operei de romancier a lui Camil Petrescu nu poate fi înțeleasă decît punînd-o în legătură cu literatura epocii, — fapt care stă în afară de domeniul propriu-zis al cercetării noastre. Repetăm, analiza critică a unei opere nu-și găsește justificarea decît în măsura în care răspunde tuturor problemelor pe care această operă le ridică. Deși ne propusesem să ne menținem pe terenul strict critic, necesitatea de a determina originalitatea acestei opere, după ce am încadrat-o în hotarele metodologice pe care ea și le-a impus, ne silește să lărgim domeniul cercetării noastre și să întreprindem acum o expunere istorică în scopul de a oferi cititorului o explicație mai justă a destinului extern al romanelor lui Camil Petrescu. Dezvoltarea cu totul specială a literaturii românești impune operei artistice o anumită situație și pretinde inspirației literare o anumită servitute pe care romanele autorului de care ne ocupăm o refuză, chiar dacă metoda lui literară nu face decît să prelungească un fir tradițional și să se încadreze într-un concurs de eforturi similare. Această împrejurare se va clarifica mai bine dacă vom reuși să determinăm liniile generale ale literaturii noas-

Scanned with OKEN Scanner

tre, precum şi aspectele şi năzuinţele ei — cu care romanele lui Camil Petrescu nu se află totdeauna în legătură, coincidente.

*

Ceea ce caracterizează literatura română de la începuturile ei pînă în preajma primului război mondial este faptul neistovitei şi directei ei transienţe. Tot ce s-a scris în literele româneşti e dominat de ideea că literatura e o formă *directă* de expresie, un mod de a te adresa publicului la nivelul unei înţelegeri imediate şi al efectului spontan şi sigur, iar actul de creaţie e un simplu vehicul între conştiinţe de factură şi grad înrudit. Gestul insolit, izolarea creatorului de cititor, spiritul de singularizare sînt complet necunoscute acestei literaturi confecţionate spre a vorbi iute şi a-şi găsi negreşit cititorul. Căci literatura română nu a început prin impulsul sau nevoia creaţiei vreunui geniu care înfrînge orice determinare şi orientează, el, atenţia publicului, ci prin acela al unor profesionişti ai altor cariere care au început a scrie dintr-un sentiment oarecum civic. Activitatea literară s-a desfăşurat, la început, cu scopul social de a umple un gol sau de a constitui un imbold. S-a scris sub semnul provizoratului, optimist întreţinut de ideea organicităţii literare, care în dezvoltarea ei continuă avea să nască fără doar şi poate forme mai desăvîrşite. O operă valora mai puţin prin ea însăşi cît prin îndemnul pe care-l oferea de a fi continuată. Manifestările literare erau înţelese ca o formă a solidarităţii colective în cadrul unei acţiuni care începea din nevoile acestei colectivităţi şi se întorcea, prelungindu-se departe, cît mai departe, în spiritul public.

Din această situaţie au derivat două note caracteristice ale literaturii noastre din epoca începuturilor ei artistice : lipsa de diferenţiere a personalităţilor şi scuza neîncetat afirmată a caracterului provizoriu al acţiunii literare văzută în desfăşurarea unui proces istoric, spre forme din ce în ce mai perfecte.

Apelul lui Enăchiţă Văcărescu nu e decît o manifestare a ideii că dezvoltarea literaturii nu poate fi înţeleasă

Scanned with OKEN Scanner

decît ca o acțiune comună a unei generații, a unui grup. Mai tîrziu, Eliade Rădulescu face un gest în același spirit, cerînd constituirea în grabă a unui corp de scrieri, din necesitatea umplerii unor cadre. Rezultatele nu s-au lăsat așteptate — dar nici consecințele nefaste ale unei atari orientări.

Primii noștri poeți au scris aproape sub semnul anonimatului. E cazul Văcărești lor și al lui Conachi, care nici nu au avut o certă veleitate publicistică, operele lor fiind adunate mai tîrziu, iar atribuirea poeziilor lor făcîndu-se cu destulă greutate, nu numai azi, ci chiar la data publicării. Contemporanul lor, Eliade Rădulescu, care le-a urmărit cu atenție activitatea, nu putea deosebi pe Conachi de poezia populară și confunda pe Văcărești între ei. Pentru epoca aceasta cel puțin, în literatura noastră era de neînchipuit ideea individualității scrisului.

În generația următoare întîlnim cazul poemei *Cîntarea României* apărută anonim (și ceea ce e încă mai semnificativ, dată de fapt ca atare) — controversa asupra paternității ei nu s-a închis nici pînă astăzi, într-atît sînt de greu de identificat stilurile. Mai e nevoie să amintim de Vasile Alecsandri, ale cărui cele mai reușite creații el și le-a publicat sub numele de poezii populare, întreținînd un echivoc care nu s-a risipit nici pînă în ziua de azi ? Și tot Alecsandri, care are opera literară de cea mai considerabilă extindere pînă la el, și care poate fi considerat într-adevăr un profesionist al scrisului, la sfîrșitul carierei sale nu s-a socotit el însuși un simplu element de tranziție ? *(Unor critici)* Ideea că scriitorul este o parte dintr-o totalitate mai vastă cu care e solidar și care asigură perenitate prin propria ei existență, aceluia care știe să i se subordoneze și să ajute la dezvoltarea ei, este dominantă pentru tot secolul al XIX-lea de literați cu idealuri colective naționale și sociale care fac apel la actul de creație doar pentru a-l subordona revendicărilor generale.

Tendința aceasta s-a continuat chiar atunci cînd în literatura română a venit epoca adevăratei creații artistice. Ea nu a dispărut nici o dată cu „Junimea", cu toate aparențele contrarii. „Junimii" i se atribuie, în tot cazul, introducerea în cultura română a judecății substanțialiste

Scanned with OKEN Scanner

și — nu știm exact de ce — încetățenirea formulei „artă pentru artă". Ceea ce nu e un adevăr decît pe jumătate. (Ar fi, de pildă, de observat că nimeni nu a folosit în această epocă formula de mai sus — și cu atît mai puțin Maiorescu.) Căci junimiștii au cultivat, chiar făcînd apel la esențe, valorile sociale. Caracterul discursiv al expresiei clasice și formalismul calofil ca o manifestare a politeții civice sînt în mare stimă la „Junimea", iar ideea că literatura nu poate să se dezvolte decît în consensul și cu sprijinul publicului capabil să o recepteze e însăși temelia pe care se sprijină toată activitatea acestei „societăți" literare. „Junimea" nu a fost un cenaclu de tipul formațiilor restrînse care se constituiau pe atunci în Apusul Europei, ci o școală de conștiință publică. Nimic mai străin ei decît ideea gratuității scrisului.

E interesant apoi de văzut că Maiorescu nu analizează o scriere decît din îndemnul de a descoperi caracterul de exemplu, în bine sau în rău, pe care îl are actul literar. Articolele lui pun în lumină o realizare, sau sînt lungi liste de erori. Acțiunea lui critică i se pare justificată numai întrucît combate o îndrumare greșită, care nu e eliminată de la sine de propria ei caducitate, ci trebuie înlăturată cu energie, pentru că înfățișează un exemplu pernicios. Să nu uităm apoi că atunci cînd ataca vechea orientare culturală a României, Maiorescu o făcea în numele unei concepții organiciste considerînd adică eroarea sau frauda în valorile culturii un atentat la integritatea ei și un consum zadarnic al energiei limitate de care dispune națiunea. („Ai un singur bloc de marmură, scria el, dacă îl întrebuințezi pentru o figură caricată, de unde să mai poți sculpta o Minervă ?")

E de asemenea o trăsătură caracteristică a acțiunii „Junimii" înțelegerea culturii ca o formă de manifestare necesară și cu un rost precis în viața socială. Actul de cultură trebuie să răspundă unei nevoi a societății și să se adreseze ei. O asemenea viziune raționalistă a culturii nu putea să se împace cu apariția unui geniu insolit și solitar care o contrazice în esență.

Cum a fost cazul cu Eminescu. El reprezintă desigur scriitorul cu destinul cel mai ciudat în literatura română. Caracterul conservator al ideologiei sale într-o

Scanned with OKEN Scanner

epocă de proliferare a ideilor de progres, bizareria personalității poetului, esența așa de subiectivă a scrisului său îl destinau pe Eminescu să devină un poet contestat sau ignorat. Și a și fost atîta timp cît a trăit. Nimic mai interesant decît să constatăm că Eminescu a fost combătut tocmai în numele idealului național al epocii, pe care opera lui nu a făcut decît să-l fundamenteze altfel — și refăcînd un întreg proces ideologic, să-l ridice la suprema lui expresie. Opera lui a înfruntat tocmai rezistența pe care o opunea o ideologie care coincidea ca scopuri cu a sa. De-abia cînd s-a văzut că opera lui Eminescu nu vine decît să dea o nouă coloratură și alt temei, mai ferm, unor revendicări generale, opera lui a fost asimilată de conștiința publică. A fost un interesant proces de convertire a unei experiențe individuale, în felul ei unică, în valoare socială. Natura paradoxală a intuițiilor sale agere și profunde, istorismul fantasmagoric care-i dădea argumente scrierilor sale politice, originalitatea poeziei sale și disprețul omului pentru conformismul de orice ordin (să nu uităm că Maiorescu îl dojenește în *Direcția nouă* tocmai pentru caracterul de singularitate al personalității și operei sale) nu puteau stîrni decît rezerva publicului. Dar structura romantică a ideologiei sale îl făcea pe acest om rezervat și disprețuitor, tributar unei concepții „socializante" a literaturii. Cercetările din ultimele decenii au explorat vastul șantier de creație eminescian și au arătat că ceea ce poetul a apucat să publice sau să definitiveze nu e decît un fragment și o etapă ulterioară a unei concepții generale care-și trăgea sursele dintr-un sumbru romantism protestatar și o concepție ciclopică a scrisului poetic. Eminescu a avut ambiția, cel puțin în prima tinerețe, să facă operă reprezentativă și de aici tendința de a căuta o mitologie a poporului român, de a construi o istorie fabuloasă, de a oferi o formulă politică. Că ele nu se suprapuneau cu totul cu ideologia momentului, e numai o întîmplare. Conversiunea s-a făcut repede și astfel a fost uitat poetul obscur și incomprehensibil, care scandaliza ședințele „Junimii" cu temele neobișnuite ale poeziilor sale, cu limbajul lui fermecător și insolit, cu rimele sale neașteptate, cu licențele sale prozodice. A fost uitat, astfel, poetul unei

Scanned with OKEN Scanner

experienţe unice, care prin stilul lui personal şi neobişnuit ar fi trebuit să se opună modului social şi discursiv care stăpîneau mentalitatea epocii.

Pînă şi omul excentric şi neadaptabil a fost reconvertit în „exponent" al societăţii în care trăia. Împrejurările bolii şi ale morţii sale au forţat mai apoi intrarea lui în conştiinţa publică, care a acţionat în grabă ca la un act de reparaţie şi au făcut din Eminescu un etalon al nedreptăţitului, iar memoria poetului a trebuit să îndure — de atunci şi pînă astăzi — pentru diferite motive, mereu mai active şi mai cucernice parastase. Succesul acestei operaţii a fost atît de desăvîrşit încît nu numai că Eminescu e considerat acum poet naţional, dar şi astăzi critici serioşi vorbesc de „necesitatea" apariţiei lui.

Generaţia care a urmat „Junimii" şi care se leagă de activitatea şi de numele revistei *Sămănătorul* şi pe care noi obişnuim să o considerăm ca opusă precedentei, nu a făcut decît să dezvolte aceste tendinţe care se găsesc formulate cu hotărîtă pregnanţă în criticele lui Maiorescu. Articolul acestuia *Literatura română şi străinătatea* este, prin caracterul lui global şi prin nevoia de ierarhizare, de factură şi importanţă egală cu *Poezia română* (1866) şi *Direcţia Nouă* (1871). El conţine, printre altele, chiar formularea tezei sămănătoriste a scriitorului original prin caracterul naţional al lumii descrise. (Este drept că ea a fost exprimată mai timid şi de generaţia Kogălniceanu-Russo.) Ideea maioresciană că vocea literaturii noastre naţionale s-ar face mai bine auzită dacă ar răsuna din enclavele puţin bătute de vînturi ale ariei naţionale se sprijină sau se împleteşte cu constatarea importanţei *mediului* descris care ar prevala după Maiorescu în roman şi nuvelă asupra vieţii eroilor, suplinindu-le lipsa de voinţă. Maiorescu opune eroul pasiv al romanului şi nuvelei aceluia activ al tragediei şi particularismul local al literaturii epice generalităţii ample a dramei şi tragediei, afirmînd că interesul pe care străinătatea l-ar manifesta pentru creaţia noastră beletristică s-ar datora mai ales genului epic, mai limitat şi mai particular. Aşadar, departe de aerul tare al marilor pobleme, noi putem naviga cu conştiinţa împăcată pe aproape de limanul mai modest al unei literaturi de pitoresc local.

Scanned with OKEN Scanner

Indiferent dacă aceste afirmații ale lui Maiorescu sînt simple deziderate sau constatări de fapt — ceea ce putem afirma indiscutabil e că la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru, conștiința literară era stăpînită de grija permanentă de a transmite un mesaj simplu, ușor inteligibil, într-o dispoziție generală în care cititorul să se regăsească alături de scriitorul ce știe să păstreze totdeauna o anumită cordialitate a tonului, de natură să cucerească publicul, nu să-l contrazică. Să nu uităm apoi că un Slavici, Caragiale, Coșbuc, Vlahuță, Delavrancea sînt colaboratori asidui la ziare și toată proza lor are ceva din scurtimea, caracterul aplicat și adesea mișcarea rapidă a foiletonului. În sprijinul afirmației noastre vine și constatarea generală a ceea ce Tudor Vianu a numit *caracterul oralității literaturii românești.* Toate producerile literelor române — cu excepția poate a lui *Pseudokynighetikos* — sînt elaborate cu scopul de a fi citite cu voce tare. E ceea ce caracterizează și poeziile Văcărești lor și acelea ale lui Eminescu și schițele lui Caragiale și amintirile lui I. Ghica și dizertațiile lui Maiorescu și povestirile lui Creangă. În forme variate și la epoci diferite, adresîndu-se maselor în agora sau publicului ales în aulele academice, debitate în saloane, la cafenea sau în alcovurile voalate, producerile literare românești sînt dominate de această nevoie a transmiterii directe și a efectului sigur. De-abia o dată cu începutul literaturii care s-a numit „modernistă" începe să prevaleze stilul scriptic, ca o formă de manifestare a unei schimbări profunde a mijloacelor artistice (deși nici această literatură n-a disprețuit formele de manifestare zgomotoasă, publicitatea fără acoperire și a ignorat cu totul spiritul cenacular, lansîndu-se în subsolul ziarelor de șantaj, al presei politice de nuanțe mai curînd violente). E o epocă de superfetație a cuvîntului rostit, a conferințelor, a șezătorilor literare, a cercurilor de lectură ce se adresează tuturor mediilor și inteligențelor — de cele mai multe ori subculturale, toate simptome ale caracterului social al literaturii noastre.

Născută așadar din semianonimatul unor creații nediferențiate și supunîndu-se de la început imperativului civic al umplerii unor cadre culturale, literatura română

pare însemnată, la sfîrșitul secolului trecut, de două trăsături caracteristice : ideea că efortul literar se desfășoară în planul mai vast al vieții colective și aceea că literatura trebuie să reprezinte această viață, a cărei expresie derivată este.

Primul scriitor român pentru care actul literar este un fapt de izolare și de individualism este Macedonski. Nu intrăm în explicarea atitudinii sale față de societatea timpului, sau a „urzelii" care poetul credea că s-a țesut împotriva sa și căreia se simțea dator să-i răspundă cu o atitudine tot atît de dîrză. Nu interesează, apoi, motivele pentru care poetul, la debutul său petrecut cu două decenii înainte, agitase lozinca „poeziei sociale", iar acum se văzuse adus de vicisitudinile carierei sale la limanul turnului de fildeș, al cenaclului poeziei esoterice și al disprețului pentru lumea contemporană. Noi semnalăm doar faptul — și-l subliniem ca deosebit de remarcabil întrucît opera lui Macedonski a existat și a supraviețuit împotriva conjurației tăcerii pe care „Junimea" o urzise împotrivă-i, într-o vreme în care același grup literar, căruia i se opusese mai mult din considerente personale, infuzase întregii culturi românești filozofia maioresciană a succesului care trebuie să încunune sforțările creatoare.

Pentru a înțelege mai bine diferența de viziune care desparte pe Macedonski de generația lui, să luăm ca mărturie articolul poetului scris pentru a semnala debutul în literatură al tînărului și necunoscutului pe atunci Tudor Arghezi. E un document capital pentru înțelegerea ideologiei momentului și a saltului care se săvîrșise în conștiința literară. Pentru Macedonski geniul, pe care afirmă fără nici o reticență a-l afla în poeziile adolescentului Ion Theo, nu mai e rezultatul vreunei determinări sau necesități, ci dimpotrivă e marcat de toate stigmatele singularității : apariție neașteptată și inexplicabilă, originalitate a complexității sufletești, temeritate orgolioasă a conștiinței. Dar mai interesant decît orice este faptul pe care Macedonski îl consideră necesar să-l salute în concluzie și, anume, rezultatul pe care-l poate avea o astfel de activitate poetică, rezultat la care puterile sleite ale generației sale decăzute nu îndrăznește să mai năzuiască :

Scanned with OKEN Scanner

A ermetiza poezia, altfel zis, a o aristocratiza. Este pentru prima dată cînd în literatura română se face elogiul obscurității poetice și al singularizării.

Cum va fi sunat în urechile contemporanilor care l-au citit articolul lui Macedonski nu mai e nevoie să ne întrebăm. Numai cîțiva ani despart această manifestare mai mult profetică de articolul lui Maiorescu pus în fruntea poeziilor lui Eminescu. Ce elogiază acesta în poetul pe care-l prefața ? Faptul că poezia acestuia răspunde la două cerințe „în strînsă legătură cu toată aspirarea generației noastre spre cultura occidentală" — pe care din capul locului le pune în evidență. „Să arate, întîi, în cuprinsul ei o parte din cugetările și simțirile care agită deopotrivă inteligența europeană în artă, în știință, în filozofie ; să aibă, al doilea, în forma ei o limbă adaptată fără silă la exprimarea credincioasă a acestei amplificări." Cu alte cuvinte, Maiorescu salută în Eminescu pe poetul reprezentativ al epocii, care a știut să lărgească sfera faptului poetic printr-o extindere a viziunii, în cadrul unor aspirații generale — și a făcut-o fără a violenta procesul de adaptare a limbajului poetic corespunzător unei asemenea lărgiri. Și, în concluzie, Maiorescu își concentrează supremele elogii în afirmația că poezia lui Eminescu e un semn sub care se va dezvolta poezia română a secolului XX și va fi un punct de plecare cu valoare de exemplu. Pentru Macedonski, dimpotrivă, valoarea strălucitului debutant de care se ocupa stă în caracterul de excepție, în originalitatea cu care îndrăznește să rupă „cu toată tehnica veche a versificării, cu toate banalitățile de imagine și de idei ce multă vreme au fost socotite, la noi și în străinătate, ca o culme a poeticei și a artei".

Judecata lui Maiorescu în fața geniului e deci aceea a unei conștiințe stăpînite de grija de a îngloba orice manifestare a originalității într-un ansamblu ; poziția lui Macedonski e aceea a unui estet care vede în geniu expresia unei noutăți care se diferențiază de ce e comun. Poziția lui Maiorescu, în multe privințe revoluționară, este în judecata literară adesea echivocă. Deși pleacă totdeauna de la un criteriu estetic, el a întreținut în cultura noastră ideea că opera artistică este tributară unor for-

Scanned with OKEN Scanner

me de existenţă mai generală. El nu a căutat o solidaritate în trecut şi a combătut naţionalismul epocii, pentru că Maiorescu nu cunoştea sau desconsidera acest trecut, conservatorismul lui fiind ideologic, nu istoric, dar el a fost totdeauna atent la „situaţia" operei artistice şi la necesitatea căreia ea îi răspunde. Să nu uităm că dacă el a fost un estetician care a preconizat absolutul în judecarea operei de artă, tot el a fost însă şi un factor şi promotor al unei politici culturale care-i impunea să se îngrijească de acţiunea pragmatică pe care aceasta o are. Poziţia lui este deci diferită de aceea a lui Macedonski, care este un estet dezlegat de orice servitute pe care i-ar impune-o momentul cultural sau istoric.

Din nefericire pentru el, Macedonski reprezintă în epoca lui mai mult o atitudine, decît o operă. Firește că el nu a avut geniul de a determina o mişcare în sens invers în cursul unei literaturi atît de unanim concertată în jurul unei idei sociale, dar nu e mai puţin adevărat că el reprezintă un mare exemplu istoric ce poate fi oricînd invocat spre marea glorie a literaturii sale. Macedonski a hărăzit de-abia celei de a cincea generaţii care îi va urma capacitatea de comprehensiune a operei sale. Posteritatea, trebuie să arătăm, nu a fost chiar atît de ingrată — ba putem spune că poetul a fost înţeles de cine trebuia chiar în timpul vieţii sale. Cu toate că opoziţia lui Macedonski faţă de epoca lui se vădeşte, la o cercetare mai atentă, a nu fi fost chiar atît de funciară cum s-a susţinut şi cum îi plăcea lui să afirme, el s-a retras în atitudinea orgolioasă a poetului neînţeles şi dispreţuitor, iar contemporanii i-au răspuns cu o nu mai puţin implacabilă aversiune. Victoria lui a fost aşadar pentru generaţia de scriitori care deschideau ochii asupra panoramei noastre literare de atunci aceea a singuraticului care a coalizat împotriva lui unanimitatea, izbînda Operei împotriva conspiraţiei oarbe a cetăţii. Pe urmele lui, sau independent de el, dar refăcînd pentru ei aceeaşi ecuaţie a dialecticii istorice, o serie de scriitori au desăvîrşit procesul de emancipare a literaturii noastre de sub tutela programelor generale. Faptul s-a petrecut în jurul primului război mondial şi în cadrul poeziei lirice — care şi cu această ocazie s-a arătat a fi cu

Scanned with OKEN Scanner

decenii înaintea celorlalte genuri literare. O dată cu potolirea apelor agitate de convulsiunea momentului național, după război, mozaicul multicolor al literaturii române a început să se fixeze pe adevăratele lui linii și spiritele avertizate au început să reflecteze. De-abia atunci s-a putut vedea amploarea schimbării care se petrecuse. Nu era firește vorba de o transmutație de valori, ci de situații. Căci epoca fusese aceea a unei rapide transformări a peisajului liric (în 1919, de pildă, scriau Vlahuță și Ion Barbu), în care etapele nu se mai dezvoltau lent, pînă la epuizare, în forme capabile să fie cuprinse de înțelegerea criticii literare — cu atît mai puțin a cititorilor obișnuiți, ci se încălecau, se suprapuneau, se anulau. Or, expresia conștiinței literare e importantă nu numai atunci cînd o înregistrează istoriile literare, adică în momentul în care elaborează programe sau face să apară manifeste, ci mai ales atunci cînd *determină* și colorează opera. În conștiința scriitorului, care este cea mai implacabilă instanță, s-a fixat o istorie nescrisă a valorilor literare, cu judecăți și verdicte mult mai radicale decît și-o poate închipui inteligența comună. Acolo s-a operat actul de înțelegere și de separare a ceea ce e fapt revoluționar de simplul gest impenitent, a ceea ce e prezumție gălăgioasă sau comod satisfăcută, de creație autentică. Și e interesant de pus în lumină această împrejurare pentru că actul de creație nu numai că conține și dă un rost explicitării critice, dar este forma supremă, adecvată și *reală* a judecății critice.

Schimbarea atît de radicală e de însemnătatea celei pe care o efectua „Junimea“ la începuturile activității sale, cu diferența că atunci confuzia valorilor era un efect al lipsei de conștiință, pe cînd acum se întîmplase un consens al mai multor factori care nu numai că nu sancționau nedreptatea, dar tindeau să o și fixeze.

★

Într-un bilanț al activității sale literare, Camil Petrescu remarca utilitatea pe care o are pentru viitorul romancier sau dramaturg o anumită prealabilă experiență a poeziei lirice. Efectul acestui exercițiu liric, în opera

Scanned with OKEN Scanner

lui, e prea vădit și avem convingerea că l-am pus în lumină la locul corespunzător în cercetarea noastră. Dar mai presus de această înțelegere în spirit nou a cuvîntului expresiv, și fără să o mărturisească, Camil Petrescu a profitat de cuceririle poeziei lirice mai ales în ceea ce privește absolutizarea actului literar. Apariția romanelor sale e un moment al emancipării creatorului de contingențele pe care i le impunea atmosfera timpului. Schimbarea de perspectivă, pe care o operează poezia lirică cam cu două decenii înainte, își găsește o corespondență de rudenie foarte strînsă cu ceea ce se întîmplă în proza narativă din jurul începutului celui de al treilea deceniu al veacului nostru. Camil Petrescu, dacă nu are meritul priorității, își poate revendica în schimb unul din cele mai active roluri. Căci dacă scriitorul nostru nu a propus — așa cum îi atribuie, în genere, critica noastră literară — o nouă formulă epică, ci doar a dezvoltat o linie existentă și chiar tradițională a romanului românesc, noutatea pe care o aduce opera sa există și, deși de cu totul alt ordin, ea a fost hărăzită să trezească o nu mai puțin hotărîtă neînțelegere. Despre ce e, așadar, vorba ?

Înțelegerea adevărată a operei lui Camil Petrescu nu se poate face fără sesizarea caracterului individualizant al literaturii sale. Evident, ca orice scriitor, de altfel, lucrarea lui artistică a fost luminată de mai multe sensuri decît a ținut el să declare. Gîndirea lui a suferit de asemenea o evoluție care a îndepărtat-o de unele puncte de vedere exprimate și ilustrate în primele sale două romane. Literatura lui Camil Petrescu s-a întors spre sfîrșit la un ideal social care-i lipsise. Dar în faza în care a scris *Ultima noapte...* și *Patul lui Procust* el afirmă cu tărie situația omului singuratic, închis în sine și în idee. Momentele importante ale acestor romane, destinele eroilor și poziția lor față de realitate, caracterul discriminatoriu al inteligenței care le mișcă și mijloacele artistice cu care autorul se străduiește să le dea viață nu se pot explica fără a face apel la particularitatea pe care am semnalat-o noi mai sus. Numai că dacă vorbim de individualism în literatură nu trebuie să-l înțelegem altfel decît ca un fapt moral, ca o *forma mentis*, în spiritul unui Nietzsche sau al unui Scheler, și nicidecum ca o

Scanned with OKEN Scanner

formulă politică, sau, cu atît mai puţin, ca un concept economic. E vorba de un sistem de comportare şi de o plenitudine a înţelegerii proprii unui destin individual, unic, abstras în izolare şi existînd în afara oricărei interdependenţe — o realitate a vieţii şi un stil cu totul opuse înglobării în forme mai generale — dar şi la antipodul pozei estetizante a singularităţii, care în bună măsură nu e decît tot un gest social, dar oarecum de pe partea cealaltă a baricadei — şi care şi-a găsit în Camil Petrescu unul din adversarii ei cei mai tenaci.

Trebuie însă, chiar din pragul acestei constatări, să facem neapărat o discriminare. Cercetarea noastră a pornit de la sesizarea acestei trăsături dominante a literaturii lui Camil Petrescu, pe care necesităţile metodologice ale expunerii ne-au silit să o prezentăm acum ca o concluzie. Nu vrem ca cititorul să considere această relevare de situaţie ca o simplă deducţie, ci dimpotrivă îl invităm să refacă itinerariul parcurs de noi, luminînd romanele în chestiune cu acest *sens* adevărat al lor. Căci nu e vorba de o prevalenţă sau de o prezenţă statistic importantă, ci de un accent fundamental care determină în esenţă structura acestei literaturi. Inducţiunea noastră presupune o „acceptare" de ordinul intuiţiei şi deci nu oferim cititorului o clarificare prin reducere la mai simplu sau o referire la un concept direct comunicabil pentru uşurinţa manipulării lui logice. O demonstraţie logică ar fi de aceea oarecum greu de făcut, dar identificarea acestei particularităţi se poate efectua cu probe concludente. Pentru aceasta am invocat „situaţia" operei lui Camil Petrescu în cadrul literaturii timpului şi ne-am permis acest ocol istoric, ca să putem explica falsa înţelegere cu care epoca a răspuns iniţiativelor sale. E pentru noi aici o certitudine în faţa căreia nu e cazul să ne lamentăm sau să ne pierdem vremea în recriminări diverse, ci doar să încercăm să înţelegem. Pentru aceasta argumentarea noastră oferă, sperăm, suficiente temeiuri, pe care cel care ar avea bunăvoinţa să ne urmeze le află în cercetarea de mai sus — iar noi ne mulţumim doar să sistematizăm cîteva dintre ele într-un grup de răspunsuri.

Scanned with OKEN Scanner

1. În primul rînd, o literatură intenţional-reprezentativă e prin însăşi structura ei democratică. Ea stabileşte un raport de reciprocitate între creaţie şi lumea pe care opera literară o înfăţişează şi reduce pe scriitor la rolul de „exponent" al unei structuri mai generale cu care acesta e condamnat pentru totdeauna să rămînă solidar. Actul literar nu ar face decît o lucrare de „conversiune" parţială şi determinată a valorilor aşa zicînd existente în potenţialitatea etnică, socială, în fapt individuat şi actual. Gradul în care o scriere reuşeşte să exprime mai vast şi mai profund această structură specifică e criteriul după care e judecată valoarea absolută a operei. Concluzia firească a acestui gen de a vedea lucrurile e întrebarea „dacă gradul de originalitate a unei scrieri depinde de felul în care ea reuşeşte să reprezinte straturile cele mai originale şi reprezentative, care sînt acele straturi şi cum pot fi ele valorificate literar ?"

Or, aici intervine punctul în care Camil Petrescu se separă de mentalitatea unei întregi epoci. Căci aceasta şi cea de dinaintea ei vedea noţiunea de popor în spiritul unui democratism programatic şi simplist. Judecata rece, analiza lucidă, ba chiar simpla experienţă concretă nu intrau în mijloacele ei de investigaţie. Sensul realului se abolea astfel ; era înlocuit de viziunea globală, edulcorată şi deformată de sentimentalism. E aproape de necrezut pentru un cititor al zilelor noastre să constate că serii întregi de prozatori cu pretenţii sociale nu aveau nici măcar o noţiune exactă a *ţăranului,* adică a elementului pe care voiau să-l pună la temelia scrisului lor ; că nu vedeau nimic din diferenţierea socială a lumii rurale generatoare de atîtea conflicte ascuţite ; că nu înţelegeau dialectica istoriei şi judecau „satul" ca o organizare încremenită, prin prisma legendelor sau a unei viziuni istorice idilice. Interesul pentru „popor" cădea astfel la nivelul unei atitudini sentimentale cu care nimeni nu avea ce face sau care alimenta cel mult o literatură duioasă şi proastă.

Este un paradox pentru cel care consideră situaţia din punctul de vedere ştiinţific al zilelor noastre că tocmai acei ideologi care proclamau îndreptarea spre „po-

Scanned with OKEN Scanner

por“ — oameni de perfectă bună-credinţă, ca Vlahuţă, Coşbuc, Iorga, Stere, — întreţineau diversiunea socială printr-un fals de proporţii monstruoase. Literatura creată în acest spirit a fost resimţită de unii ca un fenomen cel mult periferic sau superficial.

Şi printre artiştii care au reacţionat împotriva acestei literaturi şi care au preconizat înlocuirea ei cu alta, bazată pe „toată complexitatea unei concepţii culturale şi a unor valori care depăşesc patriarhalul, satul, tîrgul, refugiul în istorie“, Camil Petrescu reprezintă tipul cel mai radical şi mai hotărît. Dar trebuie de asemenea spus că iniţiativele lui literare şi teoretice l-au dus la o poziţie extremă de negare a „specificului“ românesc, şi la o încercare de a da expresie unor „coordonate universale“, făcînd din intelectuali o clasă socială independentă situată în vîrful ierarhiei.

Nu judecăm acum dacă eroarea lui a fost mai mare sau mai mică decît a literaturii pe care o combătea, dar ea s-a datorat în primul rînd faptului că privirea lui pătrunzătoare întîlnea nu realitatea, ci clişeul oferit de această literatură. Nu o vom discuta mai ales prin prisma unor recente discuţii care au mers în sensul abolirii opoziţiei : ţăran-orăşean, sau om simplu-intelectual.

Camil Petrescu va abandona tîrziu teza sa despre noocraţie, şi lucrul acesta se va petrece de-abia după ce istoria — prin cea mai groaznică conflagraţie cunoscută de omenire — a invalidat teoria „elitelor“ în forma ei politică, fascistă. Căci trebuie spus, pentru respectul adevărului şi spre stabilirea reală a poziţiei lui Camil Petrescu, că el nu a înţeles fascismul în adevărata lui semnificaţie şi — împărtăşind o concepţie comună cu alte spirite radicale de felul lui P. Zarifopol sau E. Lovinescu — a combătut numai aspectul „iraţional“ al teoriei, dar nu şi teoria însăşi.

Negreşit, se pot găsi explicaţii ale cauzelor care l-au dus pe Camil Petrescu la unele concluzii exagerate întrucît priveşte arta sa literară : egomania, consecutivă izolării lui morale într-o societate neînţelegătoare, cultul inteligenţei abstracte, ignorarea dinamicii sociale reale. Noi ne limităm să semnalăm situaţia şi să notăm opoziţia lui faţă de mentalitatea literară a epocii, care deviase un

Scanned with OKEN Scanner

sentiment şi o preocupare nobilă şi sinceră într-o atitudine de sentimentalism şi pitoresc parazitar.

2. Ea avea însă şi o consecinţă încă mai importantă. O literatură care urmăreşte reprezentarea mediului etnic sau social este o literatură a unui determinism strict care recunoaşte numai în personalitatea caracteristică, aleasă printr-un fel de nominalism plebiscitar, legitimitatea existenţei în cîmpul literelor. Într-adevăr, romancierii de la sfîrşitul secolului au anexat literaturii sectoarele mai puţin sau deloc exploatate ale vieţii sufletelor simple şi ale inteligenţelor primare sau medii. „Democratismul" atitudinii operelor unui Zola, Maupassant, Daudet încerca însă şi o întemeiere psihologică explorării acestor regiuni pe atunci încă mai puţin cunoscute. Interesul pentru ele era justificat de revelaţia pe care avea să o producă viaţa instinctuală mai aproape de natură şi patimile obscure nefiltrate prin plasa raţiunii. Separarea vieţii afective de controlul cerebralităţii, pe care o iniţiaseră romanticii, se desăvîrşeşte în acest naturalism al sentimentelor care legitima apariţia în cîmpul interesului literar a personajelor în care noaptea unor minţi întunecate scînteia de flăcările pasiunilor libere şi autentice. Era chemată la viaţă, astfel, o categorie intelectuală şi sufletească care aducea, e drept, un contrast, cu lumea înfăţişărilor romaneşti de mai înainte, dar căreia i se atribuia cu exagerare o structură sufletească de mare abundenţă şi complexitate, care a devenit pentru decenii o mină de nesecate inspiraţii literare.

Ideea că ar putea exista un om care să trăiască toate ascuţitele conflicte sociale şi totuşi să fie un intelectual era tot atît de străină acestei literaturi pe cît era cea opusă, că intelectualul era, şi nu putea fi, decît un ins social. Ea făcea din omul simplu ori o brută dezlănţuită, ori un primitiv idilic şi închis în înţelepciunea lui ancestrală, iar din intelectual un parazit al dezbaterilor de salon sau un „idealist" nouros, depănîndu-şi mizerabila existenţă „dezinteresată" în afara oricărei contiguităţi sociale.

Nu cunoaştem, din experienţa noastră, vreun scriitor care să ia poziţie mai hotărît contrarie acestei mentalităţi

Scanned with OKEN Scanner

decît Camil Petrescu. Ieşirile sale devin de o îndîrjită violenţă cînd e adus să constate lipsa de adevăr a presupunerii că omul acestei literaturi primare e depozitarul unei comori de interes psihologic nepervertit de intruziunea intelectului sterilizator. Încă o dată, deci, sîntem obligaţi să constatăm că acţiunea lui literară e o polemică cu sens deviat, ea răspunzînd unei situaţii reale, dar fals constituite.

3. În sfîrşit, romanele lui Camil Petrescu contraziceau mentalitatea epocii şi întrucît aceasta recunoştea în opera literară expresia unei formule aritmetic medii de investigaţie a realităţii. Literatura care se voia reprezentativă, în formele şi cu tendinţele speciale pe care le-am amintit, era literatura explorării atomismului social şi psihic. Lumea luată în media existenţei ei, în mediocritatea ei, e cercetată pentru virtutea de a dezvălui general-umanul. Scriitorul nostru îşi construieşte opera, dimpotrivă, plecînd de la convingerea că forma supremă a vieţii nu poate fi sesizată decît în aspectul superior şi complex al vitalităţii. Alegerea pe care o face Camil Petrescu în vastul cîmp al realităţii ne dezvăluie un spirit preocupat să surprindă şi să reprezinte viaţa sentimentală şi cerebrală, unificate în suprema sinteză pe care o poate realiza doar : „un om de specie nouă, capabil de crize de conştiinţă, de ordin cognitiv, nu moral în esenţă. Pentru un asemenea personaj, conştiinţa şi intelectualitatea nu sînt epifenomene, ci motive generatoare ale întregii vieţi sufleteşti, care nu e constituită din «elemente», ori «fundamente», intensitatea pasională fiind ea însăşi în funcţie de conştiinţă, într-un proces invers decît cel socotit. Cîtă conştiinţă atîta pasiune, deci atîta dramă.“ (*Addenda*... p. 512)

Combaterea „sentimentalismului“ ca o manifestare a vieţii interioare lipsite de semnificaţie şi de interes îşi găseşte o consecinţă firească în elogierea vieţii cerebrale intense şi pure. Camil Petrescu se însărcinează deci să sfarme iluzia care stăruie să atribuie individului inferior sau degradat virtuţi sufleteşti revelatoare ca o compensaţie a lipsei sale de cerebralitate. Caracterul de excepţie al personajului moral pe care îl propune el nu are însă

Scanned with OKEN Scanner

nici o legătură cu cazul aberant, patologic, ci este dimpotrivă acela al individului care posedă plenitudinea facultăților cognitive. Personajul lui Camil Petrescu nu poate fi decît un intelectual (dar nu un specios al intelectului) căci, accentuează scriitorul, nici un mod al conștiinței nu este posibil în afară de intelectualitate. Iată de ce drama sentimentală în opera lui Camil Petrescu, și, de aici, această operă în totalitatea ei nu poate fi înțeleasă decît după ce s-a pus în lumină acea concepție specială a inteligenței, pe care am invocat-o mai sus și care constituie singurul mod de a face ca spiritul să-și recapete drepturile. În sfîrșit, iată ceea ce constituie după noi temeiurile unei rezistențe pe care „specificul românesc" și deci publicul românesc a opus-o pe vremuri operei de romancier a lui Camil Petrescu. Căci o trăsătură principală a modului în care conștiința publică (și, din nenorocire pentru noi, critica literară însăși) receptează sau asimilează o operă literară e măsura în care această operă răspunde problemelor ei. O anumită experiență a literaturii ne-a întărit în convingerea că publicul trece repede peste problemele de tehnică literară, de multe ori dintre cele mai dificile, pentru a se opri la problematica și materia ficțiunii romanești în care îi place să se regăsească. Or, Camil Petrescu a violentat această concepție comodă, atribuindu-și un rol de inițiativă, numită de el revoluționară, și care ar fi determinat un adevărat curent, după anul 1930, în evoluția romanului românesc. Că lucrurile nu stau tocmai așa e o problemă ce se mai poate discuta ; dar în afară de orice contestație e faptul că el a spart (împreună cu alții) cercul monoton al ruralismului factice, ca și pe cel al tuturor derivatelor concepției „reprezentative" a literaturii, năzuind astfel spre o artă majoră și legitimînd pretențiile ridicate de mulți, dar înfăptuite de-abia mai tîrziu și cu greutate.

Iată deci locul istoric în care trebuie așezate inițiativele de înnoire ale operei de romancier a lui Camil Petrescu și adevărata tradiție în care poate fi ea înglobată teoreticește. Desigur că această afirmație generală se cere întregită cu unele observații de amănunt, pentru că această operă reprezintă un caz particular în ansamblul

Scanned with OKEN Scanner

formulei atît de cuprinzătoare a realismului în care cercetarea noastră ne-a impus să o încadrăm. Realismul a devenit, prin dezvoltare, dar și prin abuz, un fel de panaceu universal, în tot cazul o noțiune la adăpostul căreia se disimulează nesfîrșite forme nu prea bine închegate. O despicare a acestei noțiuni ar fi, pentru preocupările noastre, de un interes prea lateral ca să o înfăptuim acum ; ne este, credem, de ajuns să o folosim în accepțiunea convenită, încercînd o confruntare cu romanele de care ne-am ocupat numai întrucît realismul înseamnă un raport anume stabilit între autor și lumea pe care o descrie.

Căci opera lui Camil Petrescu nu „primește" realitatea decît printr-o severă discriminare a inteligenței. Romanele lui nu au acea vastitate obținută prin adiționarea de amănunte sau de fapte, în care opera realistă se complace să-și recunoască adevărata dezvoltare și care a dus mai tîrziu la genul special al romanului-fluviu. Mărturisind o conștiință foarte subiectivă, am zice intolerantă, romanele lui Camil Petrescu nu sînt cuprinderi ale realității, ci poziții față de lume. Ele pleacă de la un punct ideologic foarte strict, pe care autorul lor încearcă să-l verifice în realitate, nu cu indulgența și obiectivitatea unui demiurg, ci cu pasiunea și intransigența omului de știință. De aici rezultă subiectivismul de care vorbesc comentatorii lui Camil Petrescu, dar care nu este decît manifestarea unui intelect neînduplecat în explorarea și reprezentarea lumii. Actul literar e în același timp o judecată asupra realității, o cenzură a spiritului, o descompunere a obiectului empiric. Separarea creatorului de lumea pe care o înfățișează opera sa literară rămîne deci pragul decisiv al esteticii lui Camil Petrescu. Într-o asemenea înțelegere a rosturilor romanului, realitatea sufletească însăși se prezintă cu toate atributele „obiectului", care nu există decît dacă poate fi analizat ca un fapt definit și autonom.

Iată de ce atunci cînd am făcut o apropiere a romanelor lui Camil Petrescu de opera lui Proust, am putut stabili o rudenie de program, dar nu și una de realizare. Căci subiectivismul lui Proust are, așa cum am arătat, ca prim și mare rezultat integrarea în personajul „care

Scanned with OKEN Scanner

spune eu“ a unei lumi întregi, în toată verticalitatea și orizontalitatea ei, în timp ce la romancierul nostru el duce la o îngustare a recepției lumii. Dezacordul între viziunea subiectivistă preconizată teoretic de Camil Petrescu și realizată și în fapt ca o formă de intoleranță în perceperea și analiza realității — și preocuparea romancierului realist de a da viață unei lumi prin mijloacele obiectivării provine tocmai din înțelegerea greșită a condițiilor proprii acestei arte și va rămîne izvorul multor confuzii care vor stărui în jurul operei sale de romancier.

Desigur că nu are sens să discutăm ce nu realizează această operă cînd rămîne destul și întrucît ea este. Căci tot ce ea ar pierde prin sacrificarea extensiunii — sau în alt sens — prin aceea a abandonării pitorescului „reprezentativ“, ea cîștigă în intensitate, în dramatismul conflictelor din zona conștiințelor lucide și a temperamentelor aprige, sau în capacitatea de a exploata un anume orizont specific. „Mediul“ literaturii sale este acela al conștiinței active și angajate în drama adevărului absolut. Față de tot ce depășește cercul de vrajă al revelațiilor în conștiință (înglobînd în sine viața sentimentală nu ca o „parte“ complimentară, ci ca un mod al conștiinței exacerbate, dar lucide) Camil Petrescu manifestă rezervă, indiferență și chiar ostilitate. „Zona ternă“ pe care romancierul o preconizează ca un „suport“ al unei „structuri concrete“ este prea adesea abandonată de psihologul ce-și concentrează observația și arta sa literară în momentele de dramatism pe care le iscă confruntarea conștiinței cu sine însăși. În aceste momente trebuie căutate marea forță a romancierului și originalitatea operei sale. Pentru a ajunge la ele, Camil Petrescu a sacrificat în realitate balastul infrastructurii concrete și a pretins în schimb cititorului o încordare a spiritului neobișnuită.

Dar atunci cum de a putut deveni populară opera acestui scriitor care ia poziție sistematică împotriva simțului comun, ale cărui tendințe și rezultate sînt de natură să ofenseze inteligența medie, al cărui scris, în sfîrșit, nu încearcă să facă nici o concesie publicului față de care nu se mai închipuie într-un raport de reciprocitate sau de dependență ? Răspunsul e că în vremea noastră s-a operat o mare revoluționare a înțelegerii, că vi-

Scanned with OKEN Scanner

ziunea lucidă și fără iluzii a lui Camil Petrescu a devenit și a noastră, că nimeni nu se mai lasă îmbătat de viziunile globale și trandafirii asupra societății, că tipul nou de inteligență e discriminator și dialectic. Nu el a inițiat o revoluție prin acțiunile sale de singuratic, ci a fost numai beneficiarul ei.

Păstrînd rezervele noastre întrucît privește preocuparea romancierului de a realiza realitatea obiectivă cu mijloacele pe care i le pune la dispoziție formula realistă — contrazise însă de spiritul subiectivist și tendința către demonstrație, admirația noastră pentru proza aceasta de o singulară profunzime rămîne întreagă. Și dacă de multe ori cîmpul vizual al povestitorului ne-a apărut prea strîmt și obiectivul său foarte perfecționat s-a oprit prea adesea asupra acelorași aspecte ale sufletului, e poate cazul să ne întrebăm dacă simplificarea sau sintetismul voite astfel nu sînt tocmai cauze ale unor efecte literare cu atît mai eficiente. Căci mijloacele artistice excepționale ale lui Camil Petrescu s-au îndreptat astfel spre zone aproape pustii, la abordarea cărora nu va avea de partea lui niciodată pe oamenii înțelegerii ușurele, dar va cuceri admirațiile cele mai statornice și cele mai fervente.

1958 — 1970

EROS ȘI LUCIDITATE

Lucrarea lui Alexandru Paleologu, de curînd apărută, *Spiritul și litera,* și pe care ne bucurăm a o saluta pe această cale ca pe unul dintre cele mai interesante și bogate în sugestii volume de eseuri din ultimii ani, conține și o serie de patru substanțiale articole asupra lui Camil Petrescu, autor în care ni se pare a vedea un obiect de predilecție al criticului. Înțelegînd că omagiul cel mai propriu pe care admirația unui cititor atent și perspicace îl poate aduce unui creator e acela de a-l aborda chiar în tonul specific scrisului său, Alexandru Paleologu supune opera lui Camil Petrescu unei exegeze pătrunzătoare și libere de orice prejudecată pioasă, cu concluzii greu de contestat. Acolo unde ni s-a părut că interpretarea domniei-sale ar putea comporta unele revizuiri e o anume explicație dată mecanismului pasiunii și importanței ei în concepția autorului *Ultimei nopți...* (*Tema duelului la Camil Petrescu,* p. 127). Ne luăm permisiunea a o discuta doar într-una din constatările sale, convinși fiind că e chiar în spiritul și litera scrisului lui Al. Paleologu o asemenea procedare pe care, domnia-sa însuși practicînd-o, sperăm că o va saluta și atunci cînd ispitește pe un altul.

Criticul face o interesantă apropiere între stilul iubirii eroilor lui Camil Petrescu și cel al pasiunilor cultivate de tradiția cavalerească și *courtoise* a romanelor medievale. Corelația duel-dragoste-moarte este un fel de lege a comportării acestui gen de personaje. Căci sentimentul mistuitor al iubirii ia totdeauna forma luptei și a obstacolului provocat și stă sub semnul morții. Sinuci-

Scanned with OKEN Scanner

derea apare frecvent la Camil Petrescu pentru a închide o dramă, şi ea nu vine din slăbiciunea constitutivă a eroilor săi, ci din afirmarea cu consecvenţă a unui înalt principiu metafizic şi de comportare.

Fără a fi tributar modului medieval de gîndire, pe care de altfel nici nu-l cunoştea sau îl dispreţuia, Camil Petrescu dă amorului-pasiune marele rol pe care acesta îl avea în acest tip de eros, cavaleresc şi războinic. Al. Paleologu urmăreşte toate coincidenţele care decurg din situarea romancierului român pe un anume plan de gîndire, cu o structură oarecum tradiţională în mentalitatea europeană, dar a cărei origine e de căutat în evul mediu.

Cu totul de acord cu constatările domniei-sale, ne vom despărţi totuşi de unele alegaţiuni prea categorice cum ar fi aceea a rolului amorului-pasiune în cunoaştere, în cazul eroilor lui Camil Petrescu şi al modului prea general al aplicării lui la toate personajele acestui scriitor.

Să trecem peste constatarea că Al. Paleologu acordă un credit exagerat unui eseu de discutabile concluzii, cum este *L'Amour et l'Occident* al lui Denis de Rougemont. Să trecem, pentru că această carte, chiar dacă nu e o mare autoritate ştiinţifică, rezumă opinia oarecum comună referitoare la mentalitatea medievală. Ne vom pune însă întrebarea dacă erosul cavaleresc coincide cu cel care străbate existenţa şi modul de a gîndi al eroilor lui Camil Petrescu.

Să luăm, de pildă, definiţia lui Camil Petrescu : „iubirea e un monoideism, voluntar la început, patologic la urmă". Fraza e a lui Gheorghidiu şi ar putea fi şi a lui Ladima, dar este ea şi a celorlalţi eroi ai romancierului nostru ? Credem că nu, şi definiţia aceasta trebuie atunci examinată mai îndeaproape. Caracterul patologic al iubirii-pasiune are cu totul alt înţeles la Gheorghidiu şi la eroii romanelor medievale, la Tristan, de pildă. Cînd Gheorghidiu vorbeşte de patologia iubirii o face exasperat de neputinţa de a evada din ea. Tristan este un „bolnav" voluntar, un ins care doreşte realmente boala, care se complace în ea. Pasiunile eroilor lui Camil Petrescu au de multe ori nu numai un caracter monoideic, dar şi unul aberant şi inexplicabil, deoarece scriitorul

Scanned with OKEN Scanner

nu a ştiut totdeauna să creeze acele partenere care să le poată da replica şi justificarea unor sentimente atît de devastatoare. E o excepţie în cuplul Fred Vasilescu-Doamna T. şi Pietro Gralla-Alta sau chiar Gelu Ruscanu-Maria Sineşti. În celelalte cazuri şi, în primul rînd, în cel al lui Gheorghidiu, formula erosului medieval nu are aplicaţie.

Dar şi în ceea ce priveşte această formulă, credem că trebuie să facem unele discriminări. Şi, aici, e cazul să regretăm faptul că Al. Paleologu îşi pune cercetarea sub semnul vederilor lui de Rougemont. Căci acesta din urmă, fără a afirma inexactităţi, izolează unele situaţii şi elemente ale iubirii cavalereşti privind mereu toată problema prin prisma deformatoare a romantismului tardiv şi, îndeosebi, prin viziunea iubirii absolute dar prea particulare a lui *Tristan* de Wagner, viziune *fin de siècle* prin excelenţă şi care e de la un punct încolo o deformare a concepţiei medievale despre iubire. Nouă ni se pare că cel mai caracteristic erou de roman cavaleresc nu este Tristan, ci Lancelot, şi într-adevăr, dragostea lui pentru regina Ginevra e cazul clasic al amorului-pasiune de tip medieval. El nu e provocat de un accident, cum se întîmplă cu filtrul la Tristan, ci de logica desfăşurării faptelor şi a circumstanţelor. Regina e soţia lui Artur, mai mare peste tagma cavalerilor Mesei Rotunde, în care după mai multe încercări intră tînărul Lancelot. Dragostea lui pentru Ginevra începe imediat după ieşirea eroului din adolescenţă şi durează pînă la moarte. Ea nu-l transformă într-un abulic, ale cărui virtuţi vitejeşti apar doar atunci cînd e silit să se apere, cum e Tristan, ci într-un erou activ ale cărui *prouesses* şi le provoacă singur spre a se menţine în graţiile amantei sale şi pentru a-i oferi astfel omagiul său, spre mai marea ei glorie. Eroismul, vasalitatea faţă de femeie şi pasiunea fac din el o întruchipare a tuturor virtuţilor virile (în existenţa lui nu lipsesc aventurile fugitive cu alte femei) şi în care toate calităţile se realizează la superlativ, Lancelot devenind astfel — şi fiind recunoscut de ceilalţi cavaleri — ca exemplarul cel mai perfect al cavalerìei terestre.

Acolo unde nu putem fi din nou de acord cu interpretarea lui Al. Paleologu e felul în care domnia-sa

Scanned with OKEN Scanner

consideră amorul-pasiune drept „un mijloc privilegiat de cunoaştere însoţind pasiunea cu inteligenţa“ (p. 134). E o chestiune de nuanţe. Nu se poate nega faptul că acest sentiment e, chiar în spiritul literaturii medievale, o experienţă excepţională, dar nu se poate afirma că el e adevăratul făgaş al cunoaşterii. Să nu uităm că romanele cavalereşti, chiar dacă nu au fost concepute de-a dreptul de clerici, au trecut, în numeroasele lor redactări şi retranscrieri, prin mîinile lor ; or, nu se putea ca aceştia să dea amorului-pasiune sensul de culminaţie a existenţei, adică o soluţie în spirit strict laic şi, pentru noi, romantic. De aici, caracterul aberant al cazului lui Tristan şi finalul oarecum conformist şi pilduitor (şi, am zice noi, acum, cu un termen numai parţial îndreptăţit : burghez) al iubirii dintre Lancelot şi regina Ginevra : moartea lor după o amarnică pocăinţă. Dar adevăratul spirit al literaturii medievale iese la iveală tocmai din eşecul aventurii spirituale a eroului ; Lancelot nu izbuteşte să accedă la contemplarea misteriosului Graal, deşi el se născuse sub semnul acestei vocaţii, ci doar să aibă cutremurătoarea lui aprehensiune. Privilegiul acesta e dat fiului său Galahad, un „pur“, ca şi Perceval, semnificînd împreună cu acesta şi cu Bohort noua ordine a cavalerîei „celeste“, adică noua tagmă a cavalerilor-călugări, asceţi ai aventurilor supreme şi slujitori vrednici ai Virtuţii pe care cavalerii Mesei Rotunde au compromis-o prin încarnarea lor cea mai strălucită care e Lancelot-du-Lac, un simplu deşi admirabil vagabond al gloriei.

Revenind la Camil Petrescu, credem că vederile lui asupra iubirii nu coincid decît în anumite puncte cu mentalitatea medievală a ei. Al. Paleologu stabileşte, în continuare, o legătură între tipul lui de iubire şi cel stendhalian. Dacă acesta din urmă este propriu şi lui Camil Petrescu, el e numai în măsura în care nu e şi tipic pentru concepţia medievală a iubirii. Se ştie că iubirea lui Tristan are un caracter patologic, şi explicaţia stă în condiţiile anormale în care s-a produs. Situaţia lui Tristan e aceea a unui bolnav, a unui degradat, a unui decăzut din adevăratele lui rosturi. Sporul de cunoaştere pe care-l realizează el într-un anume sens se face în detrimentul plenitudinii existenţei. Or, Camil Petrescu

Scanned with OKEN Scanner

este tocmai cel care s-a ridicat cu hotărîre împotriva „tradiției seculare care opune intelectul și pasiunea, făcînd din intelect o frînă a pasiunii și chiar a capacității de acțiune, sau văzînd în pasiune o anihilare a intelectului". (*Addenda la falsul tratat*, în *Teatru*, vol. III, 1946, p. 511—512).

Dar (și aici intrăm în cea de a doua serie a considerațiilor noastre, pe care ni le-au prilejuit subtilele exegeze ale autorului volumului *Spiritul și litera* și de care noi nu ne depărtăm decît în amănunte) problema pasiunii sau, mai bine zis, a raporturilor dintre intelect și viața sentimentală trebuie discutată într-un context mai larg. Camil Petrescu s-a rostit cu toată hotărîrea în această privință și problema pare închisă. Dar ea există totuși. Căci, așa cum se întîmplă chiar la cei mai consecvenți susținători ai unor teorii, o părere formulată chiar foarte categoric poate fi cu timpul supusă revizuirii, iar gîndirea lor poate suferi o anumită evoluție. Materialul în discuție, și care servește demonstrației lui Al. Paleologu, se întinde pe o distanță de mai bine de trei decenii. Începutul trebuie fixat în prima formă, nebuloasă, a piesei *Jocul ielelor*, pe care o concepea foarte tînărul student în filozofie Camil Petrescu, iar momentul final, *Act venețian*, în a doua sa versiune, scrisă imediat după cel de al doilea război mondial. O deschidere, așadar, foarte largă în timp, ne permite să facem unele discriminări în concepția sa despre iubire și să descoperim unele diferențe între situația dintr-un text sau altul. Formularea, ca să zicem așa, clasică, e aceasta :

> „Personajul [lui] autentic este un om de specie nouă, capabil de crize în conștiință, de ordin cognitiv, nu moral, în esență. Pentru un asemenea personaj, conștiința și intelectualitatea nu sînt epifenomene, ci motive generatoare ale întregii vieți sufletești, care nu e constituită din «elemente» ori «fundamente», intensitatea pasională fiind ea însăși în funcție de conștiință ; într-un proces invers decît cel socotit normal." (*Addenda*..., p. 511.)

Dar dacă viața sentimentală a acestui personaj este totdeauna corelată cu conștiința, nu înseamnă că ea e și subordonată acesteia. Luciditatea care determină cuan-

Scanned with OKEN Scanner

tumul pasiunii şi, deci, al dramei, nu înseamnă un control asupra pasiunii. Aceasta ia de multe ori forme devastatoare pentru întreaga viaţă interioară a celui stăpînit de ea, şi efectele nu sînt un cîştig pentru conştiinţă, deşi experienţa e cu totul insolită, ci un dezastru din care nu se mai poate ridica. Acesta e cazul lui Ladima, al lui Ştefan Gheorghidiu, al fugitivului D. din *Patul lui Procust* şi al lui Andrei Pietraru, ori chiar al lui Radu Vălimărescu. Caracterul iraţional al sentimentului care-i domină pe aceştia este altceva decît nebunia dulce a lui Tristan, iar experienţa lor catastrofală altceva decît acel *amor amoris* al eroului medieval.

Camil Petrescu este un scriitor care a speculat ca nimeni altul confruntarea amorului-pasiune între oglinzile paralele ale conştiinţei, dar această operaţie nu l-a făcut, de multe ori, decît să sporească sentimentul fără vreun adaus în beneficiul gîndirii lucide. Există o varietate mai largă de aspecte ale acestei probleme decît lasă să se creadă interpretarea lui Al. Paleologu, aplicată admirabil numai la cazul lui Gelu Ruscanu, un stăpînit de pasiune, dar nu un rob al ei, care ştie să transfere sentimentul său, contrazis de Maria Sineşti, dedicîndu-l noii sale „Doamne a închinării (. . .) Revoluţia Socială, nume simbolic, care ascunde de fapt pasiunea ce-l devoră ; setea de Absolut şi de puritate“ (p. 133). Celelalte personaje ale lui Camil Petrescu se înscriu pe o curbă coborîtoare a sentimentului ajungînd la pasiunea detestabilă a lui Ladima, a lui D., sau a lui Radu Vălimărescu, unde numai de „narcisism“ nu poate fi vorba sau de o potenţare a eului, ci de o întoarcere tragică împotriva sa însuşi. Teatrul şi romanele lui Camil Petrescu sînt pline de scene şi conflicte sentimentale paroxistice, în care inşi stăpîniţi de pasiuni „neregulate“ trăiesc situaţii extreme, de la absolutul fericirii întregi la contradicţiile dramatice care-i duc la sinucidere.

Dar credem că s-ar putea merge cu investigaţiile şi mai departe. Fie că jocul artistic ce scapă, cu logica lui cu tot, de sub controlul minţilor celor mai lucide l-a dus pe Camil Petrescu să-şi depăşească intenţiile, fie că şi-a schimbat el însuşi nemărturisit o teorie scumpă, dar prea rigidă, el a opus de două ori intelectul şi pasiunea fără

Scanned with OKEN Scanner

ca acul balanței să mai încline în favoarea primului. Și se întîmplă ca acestea să fie tocmai capodoperele sale dramatice : *Act venețian* și *Danton*. Alta și Danton reprezintă un tip uman în care pasiunea rupe zăgazurile rațiunii, scapă de sub controlul gîndirii lucide și iese din sfera conștiinței morale — ca să nu mai vorbim de aceea a moralismului. Amîndoi sînt niște păcătoși sublimi căzînd ușor sub incidențele unei morale de cod, dar parcă cu atît mai mult definindu-se în calda și integrala lor umanitate. Împotriva lor acționează însă nu numai legile implacabile și dure ale moralei convenționale, dar și ghilotina ascuțită a inteligenței abstracte. Camil Petrescu și-a trădat aici teoria sa cea mai scumpă. Și, de aceea, pentru că nu e singura dată cînd teoreticianul din el este contrazis de creator, vom stărui mai mult asupra acestei probleme.

Der Geist als Widersacher der Seele ar putea purta ca subtitlu aceste două piese, și cineva care n-ar cunoaște deloc pe teoreticianul Camil Petrescu și ar încerca să-i reconstituie concepția pornind de la aceste capodopere dramatice s-ar rătăci fără nădejde, cum s-ar întîmpla și cu cel care ar aborda literatura acestui scriitor ținîndu-se strict de proclamațiile lui teoretice. Adevărul este pe undeva pe la mijloc și pentru a-l descoperi trebuie în prealabil să descurcăm niște fire sucite și împletite inextricabil. Să încercăm.

Camil Petrescu s-a constituit în peisajul cultural autohton ca o figură singulară pentru mai multe motive, dar în primul rînd prin opoziția sa, de un radicalism specific artistului de avangardă, tocmai față de ceea ce s-ar putea numi avangardă. Îi repugna spiritul de echipă, de corp, de „generație" al acesteia, caracterul ei naiv contestatar, revoluționarismul „cu permis de la poliție". Camil Petrescu se opunea iraționalismului de derivație mistică, al cărui patron era la noi Nae Ionescu, om de formație matematizantă și logică, dar întorcîndu-se tocmai împotriva ei prin agnosticism. Camil Petrescu a fost deopotrivă adversarul raționalismului flasc și comod, care însemna mai mult decît o temeinicie a gîndirii, o simplă lene de a gîndi. Camil Petrescu a fost în aceeași măsură un adversar al etnicismului, al tradiționalismu-

Scanned with OKEN Scanner

decorativ și pitoresc, al ortodoxismului gîndirist sau de orice altă natură. În sfîrșit, el a fost dușmanul cel mai neîmpăcat al „tinereții" proclamată de unii, categorie a spiritului, autorul *Tezelor și antitezelor* văzînd în ea, cu ironie, o „ebuliție (...) făcută din ridicări furioase de goluri" și care ar fi „o reușită colectivă și, în genere, anonimă, răsplătită cu dispariția totală sezonieră". (*Despre adolescență* în *Rev. Fund.*, XI, iul., 1944, nr. 7.)

Și opoziția aceasta poate părea ciudată, deoarece toate caracterele scrisului lui Camil Petrescu sînt acelea ale unui „tînăr" : violența pamfletară, intoleranța, radicalismul ideii, egomania acerbă, dar mai presus de toate revărsarea în opera sa de imaginație a celui mai aprins pasionalism. Puțini sînt scriitorii care acordă iubirii un loc atît de mare în creațiile lor. Că există o preeminență a rațiunii asupra sentimentului, iată ce se poate discuta. Dar Camil Petrescu va fi totdeauna citit de tineri și nu credem că am profana cumva încruntata lui umbră dacă vom spune că publicul lui este acuma exact acela care era pe vremuri al lui Ionel Teodoreanu.

La un examen analitic mai adîncit negreșit că se descoperă o filozofie, sau mai propriu spus : filozofia. Aceasta era direct opusă iraționalismului „adolescentin", al celor care opuneau instinctul rațiunii sau credeau că tipul „viu" este cel exclusiv pasional, instinctiv, voluntar, în dauna celui cerebral, considerat ca artificial, neviabil, inconsistent. Oricum am defini filozofia lui Camil Petrescu, aceasta este, cel puțin în faza în care și-a redactat grosul operei literare, una a încrederii în puterile intelectului, care trebuia să depășească intuiția vagă bergsoniană și țintea la marea certitudine a unei științe totale despre lume. „Raționalismul" ei, oricît ar fi de alăturea de raționalismul clasic și de metodele acestuia, e încă mai departe de o doctrină care opune spiritul sufletului, cum e cazul cu aceea a lui Klages, sau cu acel *ordo amoris* a lui Scheler, gînditor de filiație augustiniană — cum notează Al. Paleologu — și maestru indiscutabil, adăugăm noi, al filozofului prin excelență detestat de Camil Petrescu : Nae Ionescu.

În termenii filozofiei autorului *Ultimei nopți*... iubirea nu-și poate găsi, pare-se, un loc ; ea e cel mult o ex-

lui decorativ și pitoresc, al ortodoxismului gîndirist sau de orice altă natură. În sfîrșit, el a fost dușmanul cel mai neîmpăcat al „tinereții" proclamată de unii, categorie a spiritului, autorul *Tezelor și antitezelor* văzînd în ea, cu ironie, o „ebuliție (...) făcută din ridicări furioase de goluri" și care ar fi „o reușită colectivă și, în genere, anonimă, răsplătită cu dispariția totală sezonieră". (*Despre adolescență* în *Rev. Fund.*, XI, iul., 1944, nr. 7.)

Și opoziția aceasta poate părea ciudată, deoarece toate caracterele scrisului lui Camil Petrescu sînt acelea ale unui „tînăr" : violența pamfletară, intoleranța, radicalismul ideii, egomania acerbă, dar mai presus de toate revărsarea în opera sa de imaginație a celui mai aprins pasionalism. Puțini sînt scriitorii care acordă iubirii un loc atît de mare în creațiile lor. Că există o preeminență a rațiunii asupra sentimentului, iată ce se poate discuta. Dar Camil Petrescu va fi totdeauna citit de tineri și nu credem că am profana cumva încruntata lui umbră dacă vom spune că publicul lui este acuma exact acela care era pe vremuri al lui Ionel Teodoreanu.

La un examen analitic mai adîncit negreșit că se descoperă o filozofie, sau mai propriu spus : filozofia. Aceasta era direct opusă iraționalismului „adolescentin", al celor care opuneau instinctul rațiunii sau credeau că tipul „viu" este cel exclusiv pasional, instinctiv, voluntar, în dauna celui cerebral, considerat ca artificial, neviabil, inconsistent. Oricum am defini filozofia lui Camil Petrescu, aceasta este, cel puțin în faza în care și-a redactat grosul operei literare, una a încrederii în puterile intelectului, care trebuia să depășească intuiția vagă bergsoniană și țintea la marea certitudine a unei științe totale despre lume. „Raționalismul" ei, oricît ar fi de alăturea de raționalismul clasic și de metodele acestuia, e încă mai departe de o doctrină care opune spiritul sufletului, cum e cazul cu aceea a lui Klages, sau cu acel *ordo amoris* a lui Scheler, gînditor de filiație augustiniană — cum notează Al. Paleologu — și maestru indiscutabil, adăugăm noi, al filozofului prin excelență detestat de Camil Petrescu : Nae Ionescu.

În termenii filozofiei autorului *Ultimei nopți*... iubirea nu-și poate găsi, pare-se, un loc ; ea e cel mult o ex-

Scanned with OKEN Scanner

perienţă de perplexitate şi de scandal pentru minte. Opera romancierului şi a dramaturgului îi găseşte unul, şi acesta e dintre cele mai importante. E aici o contradicţie de structură a personalităţii lui Camil Petrescu, şi numai constatînd-o fără putinţă de negaţie ne-am permis să subintitulăm cele două mari opere dramatice ale sale cu numele unei cărţi de doctrină aşa de diferită de a sa. Omul care a proclamat tăios că tot ce nu este conştiinţă e bestialitate, nu numai că a fost silit să constate că există ceva în afară de conştiinţă, dar a făcut din acest ceva motivul central al literaturii sale. Teoreticianul care a vorbit ca nimeni altul de ştiinţă, de rigoare, de cunoaştere, de absolut, a conceput cîteva din cele mai frumoase poveşti de dragoste ale literaturii noastre şi pe una din ele a trimis-o spre soluţionare direct în mister, exact ca în romanele medievale. Numai că acestea făceau din el un motiv de încîntare şi de farmec, în timp ce la Camil Petrescu el există, dar nu recunoscut ca atare. Problema iubirii e un aspect al antinomiilor inteligenţei, cum i-ar fi plăcut lui să-i spună, în limbajul scientist în care îmbrăca totdeauna noţiunile cele mai simple. Mentalitatea medievală, care nu poate fi acuzată că n-ar fi cultivat speculaţiunile abstracte şi logicismul, prefera să dea iubirii un sens poetic şi mai simplu. Cultul analizei şi al teoriilor este acela al secolului al XVIII-lea francez, care culminează, în această privinţă, în progenitura lui întîrziată, Stendhal, sinteză a psihologismului de tip clasic răsărit în plină epocă sau modă romantică. Acesta e într-adevăr omul cu care Camil Petrescu avea cele mai profunde afinităţi, şi pentru amîndoi amorul va fi o stare sufletească ce pune în primul rînd mintea în mişcare şi nu poate exista decît prin ea.

Ceea ce e deosebit de interesant — şi credem că semnalînd faptul sîntem pe singura cale justă spre lămurirea personalităţii lui Camil Petrescu şi, implicit, a ideilor sale — e contradicţia dintre năzuinţele filozofice şi temperamentul lui aprins. El nu e un romantic temperat de clasicism, ci, dimpotrivă, un gînditor de riguroasă consecvenţă, care încearcă să susţină drepturile raţiunii cu mijloace pasionale. Căci filozofia lui Camil Petrescu

Scanned with OKEN Scanner

este, oricum ar fi numit-o el, o încercare de raţionalitate ; or, aceasta reprezintă în cadrul evoluţiei gîndirii o etapă a maturităţii spiritului, dacă nu chiar a bătrîneţii lui. De aici oroarea lui faţă de iraţionalism şi ironia la adresa „titanismului adolescentin". Şi totuşi paradoxul stă în centrul personalităţii lui Camil Petrescu, o personalitate dezlănţuită, acerbă şi totuşi lucidă, iar pe planul ideilor el înseamnă tocmai încercarea de a impune primatul raţiunii într-o dialectică şi printr-o operă literară prin excelenţă „pathice".

1970

Scanned with OKEN Scanner

CAMIL PETRESCU ȘI PROBLEMA CRITICII LITERARE

Cu toate că a desfășurat o activitate de critic destul de susținută și a fost un comentator lucid și pasionat al fenomenului literar din vremea sa, ba și-a atribuit chiar unele acțiuni cu caracter de directivă, Camil Petrescu nu e considerat îndeobște un critic literar și niciodată cei care-și închipuie că scriu sub inspirația celei de a zecea muze nu l-au socotit un confrate de-al lor sau un emul.

Împrejurarea nu trebuie să mire și ea poate fi explicată în mai multe feluri. E, în primul rînd, prejudecata simplificatoare care face ca totdeauna laturile secundare ale activității unui mare scriitor să cadă — datorită tocmai atenției îndreptate mereu spre aspectele ei principale — pe un plan încă mai obscur. La autorul nostru, romancierul și dramaturgul vor umbri în veci pe poet, pe critic, pe pamfletar, pe ideolog.

La aceasta, s-ar adăuga însăși nepăsarea, dacă nu disprețul cu care Camil Petrescu a privit această parte a activității sale. Neadunîndu-și la timp articolele și studiile, ele nu s-au bucurat de circulația și audiența necesare, fiind aproape necunoscute marelui public, și, în oarecare măsură, chiar criticilor specializați. O dificultate în exploatarea textelor vine însă și din varietatea și disparitatea preocupărilor autorului. Cronicar acut, dar capricios și intermitent, al fenomenului artistic (după cum fusese și al celui politic, sportiv, militar sau economic), el și-a risipit energia și inteligența într-o mulțime de articole din publicații foarte diverse, azi extrem de greu de găsit și urmărit în totalitatea lor. Titlurile aces-

Scanned with OKEN Scanner

tor periodice ar forma o lungă listă, de la cele mai prestigioase reviste ale vremii pînă la obscure publicații provinciale sau necitite reviste de avangardă. Să amintim apoi seria de cronici dramatice, care, de fapt, sînt niște fulgurale și adînci analize literare ale textului pieselor reprezentate.

În sfîrșit, la toate aceste dificultăți, am adăuga caracterul în genere „incomod" al scrisului lui Camil Petrescu. El este un spirit radical care în orice împrejurare se așează într-o poziție prin excelență singulară. Or, critica literară e mai mult decît orice un dialog cu publicul ; ea presupune un stil de civilitate și de prudente menajări, o racordare la simțul comun a opiniei exprimate, un apel mai curînd la mijlocia cititorilor decît la puținele spirite înfierbîntate și prea originale.

Afirmațiile vijelioase și abrupte ale lui Camil Petrescu sînt parcă anume aruncate pe hîrtie ca să-l uluiască pe cititor, pentru că ideile vehiculate de el sînt de multe ori în răspăr cu opinia curentă. Astfel, pentru criticul nostru foarte categoric, Paul Valéry este un „poet factice și un ideolog scrobit", André Gide „un trudnic al păcatului", un „pasionat minor, un macerat ca Baudelaire" (*Îndoita sursă a termenului experiență*, în *Revista Fundațiilor*, I, nr. 5, mai 1934). Cutare piesă de Pirandello e doar maupassantiană (*Teze și antiteze*, Buc., 1936, p. 361), teatrul lui O'Neill nu e lipsit de o anume „vigoare specios naturalistă" (*Addenda la Falsul tratat* în *Teatru*, 1947, vol. III, p. 504). Tudor Vianu nu e un estetician în sensul strict al cuvîntului — critic și mai puțin (*T.A.*, p. 283). În schimb, *Amintirile* colonelului Grigore Lăcusteanu reprezintă una din cele mai surprinzătoare întorsături din literatura românească (*T.A.*, p. 69). Sau : „Toată filosofia lui Pirandello este o vitrină menită să înlesnească vînzarea unei mărfi de mult mai redusă calitate. În general melodrame scrise cu rară știință a sforăriilor teatrale și cu spirit curent" (*T.A.*, p. 369). Personajele *Faptei* (de L. Blaga) sînt caracterizate printr-o neizbutită îmbinare de procedee prețioase de începător și elocvență poetică. Un convenționalism banal al tuturor indicațiilor de viață ale piesei, o sărăcie de fapte care face din lucrare mai mult o schiță (*T.A.*,

Scanned with OKEN Scanner

p. 328). Romanul polițist, care nu e decît un lichefiat aspect al mediocrității de azi, trebuie pus în categoria cărților foarte proaste și pedepsit ca atare. De altfel, tăria lui vine în bună parte din numărul cel mare al proștilor care ajută tirajul (*T.A.*, p. 109). „Cred, cu adîncă înțelegere a faptului, că peste un veac, două, dintre toți romancierii de pînă acum, cu mențiune, cu simplă mențiune, pentru Balzac, Stendhal și Tolstoi, poate încă Thomas Mann, nu va dăinui decît Marcel Proust" (*T.A.*, p. 68). Și, ca să încheiem, revista de mare circulație și celebritate *Nouvelle Revue Française* „nu mai însemna, în ultimii douăzeci de ani, decît un chiag de grave și dîrze interese editoriale (...) cultivînd cu prestigiu alienat o literatură de gravă decadență, contribuind la crearea unui climat de facilitate și neprobitate intelectuală". Și criticul se felicită că încă înainte de 1930, denunțase pe „cei doi «prinți ai vidului», Gide și Valéry (...) care au devenit protagoniști europeni, unul cu lozinca «actului gratuit», altul cu pretenția «inutilității» operei de artă, escortați de bufoneriile coctoismului". (*N.R.F.*, în *Rev. Fundațiilor*, XII, 1945, nr. 7.)

Cititorul din zilele noastre își poate face greu o idee despre ce au însemnat, la vremea lor, asemenea afirmații, mai ales că între timp perspectiva istorică a început să dea în mare măsură dreptate celui care risca pe atunci sentințe așa de categorice și de uluitoare.

Pare a se repeta aici cazul lui Paul Zarifopol, spirit radical și exclusivist, care cu tot aparatul său de gîndire și de informație mai pedant și mai așezat și-a asumat și el rolul de sperietoare a publicului, botezat pentru circumstanță „burgez". Rezultatul, și în cazul unuia și al celuilalt, a fost același : publicul i-a considerat niște scriitori ieșiți din comun, totdeauna paradoxali și puțin iritanți, iar critica a trecut peste ei, cel mult cu un soi de uimire indulgentă. E indiscutabil că în critică, situația celui care o practică depinde mai mult decît se crede de obicei de o racordare a scrisului la nevoile, înțelegerea și gustul publicului, pe care nu trebuie să-l violenteze sistematic și așa de rău. Camil Petrescu a izbutit să scandalizeze ușor, fără să fie luat mai de nimeni

Scanned with OKEN Scanner

în serios. Caracterul „transitiv" al criticii, pe care el însuşi avea să-l proclame, i-a fost, în fond, străin.

Afară de aceasta, activitatea lui de critic literar mai are şi o importantă latură „obscură". E vorba de perioada ce se leagă de prezenţa lui la cenaclul revistei *Sburătorul*. Astăzi, cînd mărturiile în acest sens sînt destul de numeroase şi de categorice, se poate afirma fără teamă că greşim spunînd că o bună parte din *Criticele* lui Lovinescu sînt rodul unor dezbateri largi şi contradictorii în cadrul cenaclului său. Mentorul *Sburătorului* nu dispreţuia sugestia pornită din mai multe direcţii — ba profita de ea — chiar dacă aceasta venea împotriva propriului său gust, sau îi schimba vreo opinie. Aceasta nu scade însă marile merite ale celui care făcea sinteza, formula critica şi dădea sentinţe, în sfîrşit, îşi lua riscul unor afirmaţii publice. Dar şi numele celor care l-au ajutat să ajungă acolo merită o mică menţiune în istoria literară.

Camil Petrescu a fost unul din zelatorii acestei critici orale şi fără postumitate, unul dintre dialecticienii cei mai preţuiţi şi mai temuţi ai cenaclului. O recunoaşte în termeni pe jumătate ironici şi pe jumătate laudativi însuşi Lovinescu :

> „Camil Petrescu se distingea şi prin spiritul său vioi, mobil, combativ, agresiv chiar, destul de informat, dar mai ales dialectic, inepuizabil dialectic (...). Şi cum ne aflam pe atunci într-o fază poetică, cu valuri de versuri, prezenţa scriitorului era şi mai binevenită, prin simţul critic al poeziei, destul de rar, simţ, firește, de poet, adică unilateral, în sensul formulei proprii, dar rapid ; după o sumară aruncare de privire peste un manuscris, el îşi afirma părerea, precisă, categorică, definitivă, dacă nu şi întemeiată, reversibilă la o concepţie hotărîtă, cu o reacţiune unică, adică esenţa însăşi a autorităţii critice, ajutată şi de posibilitatea susţinerii ei cu o pasiune rară în domeniul criticei, expus diletantismului unora şi laşităţii de opinie a celor mai mulţi." (*Memorii*, II, p. 112.)

Scanned with OKEN Scanner

Prezența lui Camil Petrescu la ședințele cenaclului nu se explică numai prin accidentul colaborării la revista lui Lovinescu (poeziile sale au fost publicate în *Sburătorul* după ce fuseseră refuzate de alte publicații) sau prin faptul că locuința tînărului poet și dramaturg era în aceeași clădire cu apartamentul lui Lovinescu, ci prin anumite trăsături comune ce uneau pe cei doi scriitori. Acestea erau : antisemănătorismul și antipoporanismul, idealul unei literaturi citadine, intelectualismul și tendința către expresia neologică și tehnică. Era o adevărată comuniune de vederi între acești doi oameni, cu temperamente așa de diferite, încît nu trebuie să căutăm la ei vreo preeminență sau influență a unuia asupra celuilalt, cum au încercat să-și atribuie în focul discuției și unul, și celălalt. (Așa, ca să dăm un singur exemplu, violentul atac al lui Camil Petrescu *Cazul Vieții Românești*, din *Revista vremii*, 7 mai 1922, este scris cu totul independent de lunga campanie similară dusă de Lovinescu împotriva marii reviste ieșene.)

Dar, Camil Petrescu va ști și în acest caz — al relativei sale subordonări față de un cerc literar — să-și afirme independența, iar în momentul cînd va crede de cuviință să-l și atace cu toată violența pe fostul director al revistei unde-și făcuse adevăratul debut. *Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile* (1933) este un lung și nedrept pamflet, pe care Camil Petrescu l-a scris ca să răspundă portretului pe care cel incriminat i-l făcuse în al său al II-lea volum de *Memorii* (Craiova, 1932). Broșura aceasta, scoasă într-un număr mic de exemplare, nu s-a bucurat de nici o circulație dincolo de un cerc restrîns și azi nu mai e pomenită aproape de nimeni. Și totuși e unul din textele capitale pentru cel ce vrea să înțeleagă modul în care autorul lui *Danton* concepea rostul adevărat al criticii, una din cele mai vehemente și mai clare lucrări de poziție ce s-au produs în gîndirea estetică românească.

Căci așa cum, analizînd opera lui Proust, Camil Petrescu întreprinde de fapt o adevărată analiză spectrografică a romanului contemporan, sau cum în notele explicative și justificative la *Mioara* schițează o întreagă teorie a dramei, în *E. Lovinescu...* el își depășește cu

Scanned with OKEN Scanner

mult obiectul vizat și incidentul care iscase toată disputa și face de fapt procesul criticii literare înseși. Ne vom opri cu deosebire la aceste pagini de polemică violentă, pentru că ni se pare a afla în ele nu numai punctul în care s-au ciocnit două direcții foarte importante ale criticii moderne, dar și momentul, după noi cel mai caracteristic, al unei dezbateri ce s-a continuat mult timp după aceea și s-a reaprins cu sporit interes chiar în zilele noastre. De fapt, broșura lui Camil Petrescu e o contribuție esențială la lămurirea raportului creație-critică, și aceasta vine din partea unui „creator" indiscutabil — în aceeași măsură ideolog și dialectician.

Să nu ne mire deci faptul de la care a pornit. Lovinescu îi oferea polemistului un exemplu enorm, pe care acesta nu-l va scăpa din mînă, ci se va folosi din plin de el, pentru a-și preciza propria poziție. Lovinescu reprezintă într-adevăr, în cultura română, primul critic care încearcă să pună în alți termeni relația dintre critică și artă. Debutînd sub tutela mărturisită a impresionismului lui Lemaître și al lui Faguet (dar mai curînd sub aceea a lui Anatole France), el a năzuit să facă din critică o artă, adică să dea comentariului pe marginea literaturii perenitatea unei adevărate *opere*. Față de modestia ce se ascundea sub atitudinea dogmatic-judecătorească a lui Maiorescu, Lovinescu venea cu ambiții mult mai mari, de adevărată revoluționare a conceptului de critică.

Critica literară are, după el, un caracter de două ori artistic : întîi prin însăși natura irațională a actului de percepere a frumuseții unei opere și în al doilea rînd prin forma frumoasă a expresiei grație căreia valoarea operei e sugerată cititorului. Neavînd un corp de dogme, de principii sau măcar de puncte de referință fixe, actul critic nu mai purcede dintr-un principiu logic, ci dintr-o inspirație de factură, zice Lovinescu, *muzicală* (termenul e foarte sugestiv, dar nu foarte bine ales), iar criticul e de fapt un artist dotat cu talentul de a da expresie acestui act, *fixînd* valoarea respectivei opere, adică formulînd critica într-o formă pe care el o dorește perenă.

Scanned with OKEN Scanner

Aşadar, caracterul artistic al actului critic se leagă de gustul celui ce face critica şi de talentul exprimării. Primul element, dezlegat de pripoanele oricărui principiu, este prin excelenţă subiectiv, iar talentul e o chestiune de pur hazard, care nu are nici o legătură cu dreptatea sau adevărul afirmaţiei ce se face. Critica nu e posibilă decît în măsura în care realizează aceste două condiţii. Practicarea ei presupune deci o vocaţie tot atît de puternică şi de specifică ca şi cultivarea literaturii propriu-zise.

Dar Lovinescu merge şi mai departe. El ajunge să afirme nu numai caracterul artistic al criticii, dar şi valoarea ei autonomă faţă de însuşi obiectul asupra căruia se aplică. Pentru el, o critică exprimată „frumos" depăşeşte pretextul care a iscat-o ; ba chiar, frumuseţea expresiei poate să dăinuiască independent de adevărul conţinut în seria de afirmaţii produse de cel care scrie.

Şi, tot atît de firesc, subiectivismul care stă la baza concepţiei sale îl duce la ideea instabilităţii valorilor. Problema valorii unei opere este, după Lovinescu, mereu în discuţie. Neîncrezător în eternitatea lor, refuzînd să raporteze actul critic la principii imuabile şi respingînd sistemele ştiinţifice cu rigoarea şi metodele lor obiective, el ajunge să constate că variaţiunile gustului de la o epocă la alta iau uneori forma unor adevărate mutaţii artistice. Nu există, după el, adevăr artistic universal valabil sau acceptat, ci doar valori istorice. Nu e posibilă deci o ştiinţă a artei, ci doar o istorie a ei. Formele artei sînt, prin excelenţă, tranzitorii. De aici, teoria mutaţiei valorilor estetice (termen sugestiv şi el, dar nu prea fericit ales) care transformă de fapt estetica într-o istorie a gustului epocilor.

Creaţia literară nu se orientează după principii şi teorii şi nu e subordonată acestora. Formele ei se produc, trăiesc şi se perimează din cauze iraţionale. Criticul trebuie să le urmărească, să fie contemporan cu ele, să dea formă coerentă judecăţilor de gust şi să le confere demnitatea expresiei artistice. Şi astfel E. Lovinescu, om de formaţie clasică, traducător al lui Homer, Tacit şi Vergiliu, ajunge să sprijine „modernismul" epocii sale şi să caute a înţelege formele cele mai noi ale artei.

Scanned with OKEN Scanner

Din nefericire pentru Lovinescu, aceste declarații de principiu au fost infirmate de realitate și chiar de dezvoltarea ulterioară a propriei sale critici. El comite eroarea de a le susține în continuare cu toată consecvența, măcar că o mai lungă practicare a celei de a zecea arte îl făcuse să alunece ineluctabil spre un dogmatism care nu se împăca cu originea „muzicală" a gîndirii sale și la un stil din ce în ce mai concis și mai în afară de înfloriturile stilistice ce trebuiau să asigure scrisului său nemurirea. Cît despre caracterul „creator" al criticii, spre sfîrșitul carierei sale, adică în momentul redactării *Memoriilor,* Lovinescu este obligat să constate cu melancolie că de fapt nu criticii și ideologii determină revoluțiile în gustul artistic și marile mutații ale valorilor, ci artiștii. Cel care pusese critica pe același plan cu creația afirmă acum natura conservatoare a primei față de cea revoluționară a artistului. „Criticul, scrie el, reprezintă o forță reacționară, așa că în artă, principial, progresul nu se poate realiza printr-însul, ci prin artiști." Și în alt loc : „Menirea criticului nu e de a anticipa asupra formelor de artă și nici de a se pune în fruntea curentelor de avangardă, ci de a veni pe urmă pentru a organiza teoretic pozițiile cucerite de creatorii de artă, pe măsura viabilității lor." (*Memorii,* II, p. 209).

Camil Petrescu surprinde cu multă acuitate aceste etape și oscilații ale gîndirii lui Lovinescu și le pune în contradicție una cu alta pentru a dovedi nulitatea teoretică a celui ce le susținuse, și în același timp pentru a se înveseli încă o dată manipulînd eterna și ieftina acuzație a „revizuirilor". Realitatea era că polemistul exagera, și păcatul mărturisit de marele critic trebuia pe jumătate iertat, căci exprima, fără doar și poate, un proces fatal de clarificare a unei noțiuni ce depășea cu mult circumstanțele în cauză.

Pentru Camil Petrescu critica nu e o „artă" și cu atît mai puțin o formă a creației, ci o știință investită cu toate drepturile și datoriile ei mari. E un soi de *Wissenschaft,* ba chiar de *strenge Wissenschaft,* cum desigur i-ar fi plăcut lui să-i spună în limba maestrului său Husserl. Rolul criticii e de a judeca, nu de a explica, nici de „a întări poziții cucerite", cum credea Lo-

Scanned with OKEN Scanner

vinescu, şi nici de „a organiza“ într-un corp opiniile critice ale momentului istoric, sau a oferi „formula estetică a unei generaţii“.

„Criticul este un expert superior sau nu e nimic“, afirmă Camil Petrescu. Domeniul esteticii şi deci al criticii e „cercetarea semnificaţiei datelor perceptive şi a realizărilor plastice“.

„Critica fenomenologică însăşi porneşte ca de la un postulat, de la primatul *ideii de valoare*“ (*E.L.*, p. 123).

Judecata de valoare e deci linia de foc a criticii (*E.L.*, p. 118). Orice alunecare în divagaţie, diletantism sau în domeniul altor preocupări : sociologice, istorice, psihologice etc., Camil Petrescu o numeşte *alexandrinism*, după expresia lui Müller-Freienfels, şi o consideră „în marginea esteticei şi criticei“ (*E.L.*, p. 118). Pentru a-şi preciza gîndul el ne oferă numeroase exemple :

„O tînără absolventă de liceu trimite gazetei locale o critică admirativă despre romanul care a impresionat-o adînc : «Ce emoţionant e cînd el soseşte la gară şi vede că nu-l aşteaptă nimeni pe peron» etc. Alexandrinism. Un cronicar de gazetă povesteşte pe larg cuprinsul unei piese de teatru arătînd că e lipsită de acţiune şi caracterele nu sînt logice. Alexandrinism.“

„Un alt cronicar descrie cîte prune cuprinde un tablou, arătînd că faţa de masă e de un colorit foarte viu. Că, în genere, tabloul are «calităţi cromatice». Alexandrinism.“

„Cunoscutul scriitor X publică într-un ziar impresiile lui de la recentul concert simfonic : Allegro i-a dat impresia unei excursii călare peste cîmpuri primăvăratice, un pasagiu i-a dat senzaţia de răcoare ca pe sub bolţi umede de pădure seculară... Alexandrinism.“

„Alexandrin, firește, dascălul care laudă *Scrisoarea a III-a* pentru patriotismul ei, criticul tradiţionalist care se entuziasmează pentru *Rugăciunea unui dac* din cauza sugestiilor ei scitice, judecătorul care condamnă *Les Fleurs du mal* pentru vulgaritate imorală.

Scanned with OKEN Scanner

Un doctorand în litere prezintă, sub titlul de «încercare critică» o teză despre *Originile poeziei lui Eminescu*, altul despre *Influenţele franceze în teatrul lui Alecsandri*, al treilea despre *Romantismul german şi curentele de idei ale timpului*. Alexandrini toţi trei...

Un tînăr critic publică un lung eseu despre specificul naţional al lui Caragiale, altul analizează ideea de absolut în *Faust*, cel de al treilea oferă un studiu comparativ despre concepţia amorului la Marcel Proust şi la Thomas Mann. Ultimul, un eseu despre «adjectivele folosite de Racine». Alexandrini toţi patru.

Deopotrivă alexandrin, tînărul critic obsedat de «Evoluţia stilului» ca şi esteticianul care urmăreşte «atitudini şi motive romantice în poeziile din tinereţe ale lui Caragiale», ca şi cel care analizează printr-o «concentrare interioară» emoţia pe care i-o da Shakespeare şi scrie un capitol amănunţit despre *Armonia poeziei populare şi a poeţilor care s-au inspirat din ea*. E deopotrivă alexandrin tînărul critic adevărat, altă dată, care caută «simbolurile metafizice» pe care le cuprinde un măr pictat.

Un «critic» mai cărunt va analiza procedeele unei şcoli literare, va «caracteriza» temperamentul fiecărui scriitor prin cîte o formulă «expresivă», va arăta geneza curentului literar şi, în acelaşi timp, ce influenţe a determinat."

Aşadar, tot ce forma pentru critica vremii domeniul ei de investigaţii, se vede dintr-o dată anulat. Cît despre pretenţia de „stil" a lui Lovinescu, ea nu e decît o zădărnicie puerilă extrasă din arsenalul vechilor retorici. Critica nu poate exista în afara obiectului la care se aplică. Ba încă mai mult, ea dispare în clipa în care realizează perfecta adecvare la obiect.

„Spre deosebire de literatura de creaţie, spune Camil Petrescu în *Prefaţa* la *Teze şi antiteze* (Buc., 1935), critica implică în criteriul valorii ei condiţia caducităţii. Impunîndu-se cu adevărat, îşi semnează în acelaşi act decretul perimării, fiindcă în aceeaşi clipă şi-a dizolvat obiectul (...). Aşa cum se în-

Scanned with OKEN Scanner

tîmplă la un grup de insecte ai căror masculi moroarecum în însuşi actul de a zămisli, critica, fecundînd judecata de artă a contemporanilor, creează din obiectul ei o realitate nouă, din care ea însăşi se exclude însă, ca fenomen individual şi activ."

„E adevărat că sînt unele volume de critică despre care se afirmă că au supravieţuit epocii lor... Dacă însă nu e vorba decît despre o întîrziere a procesului de realizare, de eficacitate, datorită amorfismului, rezistenţei opiniei literare a unei epoci — ori dacă nu e vorba cumva despre o supravieţuire abstractă, teoretică, vrem să spunem dedusă din consideraţii istorice, atunci se poate afirma că acele lucrări dăinuiesc tocmai prin deficienţele lor... N-au avut puterea să convingă, deci au evitat din calcul condiţionarea temporală, ori n-au avut judecata precisă, lăsînd loc echivocului, cu iscusinţe savante de a juca pe toate ipotezele posibile, dacă nu cumva, din demagogie estetizantă, n-au înlocuit judecata esenţial critică prin auxiliare de vehiculare ca «scris frumos», «portret pitoresc», «creaţie estetică muzicală», ori n-au făcut pur şi simplu exhibiţionism ideologic. Mai ales sistemul digresiilor, diversiunilor e practicat de critica obişnuită, fie în consideraţii genetice şi psihologice, fie prin abateri..." (*T.A.*, p. 7).

Cititorul nu poate să nu vadă în aceste afirmaţii tot atîtea pietre aruncate în ograda criticii lui Lovinescu, dar care nimeresc de fapt în întreg teritoriul criticii noastre moderne, în fond, toată postlovinesciană. Căutînd a-şi preciza mai bine propria atitudine, Camil Petrescu se întreabă : cum se împacă teoria relativităţii valorilor cu pretenţia lui Lovinescu de a le „fixa" pe acestea prin scrisul său ? Cum e posibil să ţii un cenaclu literar în care să cauţi să descoperi noi talente şi să le afirmi sau să le infirmi pe altele, cînd susţii că scriitorii se afirmă singuri, ca nişte apariţii revoluţionare ? Cum se poate stabili „formula estetică a unei generaţii, a unei epoci, a unei civilizaţii" dacă în prealabil nu ai definit însăşi valoarea operelor care alcătuiesc respectiva for-

Scanned with OKEN Scanner

mulă ? Camil Petrescu consideră toată argumentația lui Lovinescu incoerentă și contradictorie. Pentru el, valoarea unei opere e percepută prin intuiție, e un fapt de evidență fenomenologică, intuiția fiind un mijloc imediat de cunoaștere, rațional și absolut.

Or, pentru estetica fenomenologică, valoarea unei opere stă în afară de gustul variabil sau nu al celor ce o receptează. Nu e o chestiune de latitudine sau de dispoziție subiectivă. Valoarea unei opere necunoscute sau uitate (să zicem a unei tragedii pierdute de Sofocle) e tot atît de *reală* ca aceea a lui *Hamlet* care a tulburat atîtea milioane de conștiințe și a mișcat încă mai multe inimi. „Valoarea" stă dincolo de oameni și de zei, ca axiomele matematicii, ca adevărurile științei. Ea nu e în legătură cu „spiritul vremii", cu momentul istoric sau cu acel „saeculum", noțiune pe care Lovinescu încerca să o impună, reluînd un termen din Tacit.

Consecvent cu un asemenea principiu, Camil Petrescu se întreabă : de ce Lovinescu condamnă pe cei care au fluierat *Fedra* lui Racine și au exaltat *Fedra* lui Pradon ? Nu era aceasta din urmă mai în spiritul vremii, din moment ce a avut succes ?

Cît privește raportul criticii cu arta și situația ei în cadrul culturii, ele sînt cu totul altele decît crede Lovinescu.

> „Geneza unei opere de artă o va explica erudit istoria literară, existența și structura ei pozitivă, farmecul ei, le va lămuri analitic într-un stil ingenios și plin de finețe, estetica psihologică, condițiile fenomenologice ale creației le va descrie estetica autonomă, dar critica este altceva, poate mai puțin, ori poate mai mult decît toate acestea. Este o judecată de valoare, e o prețuire a semnificațiilor, sub unghiul dialecticei culturale, funcțiunea ei este selectivă, nu explicativă... Firește, e preferabil să-și motiveze judecata, dar uneori nici atît nu e nevoie, rămînînd ca în cazul acesta să evite cu grijă doar lunecușul impresionist. De altfel, ea nu e, întrucît e un act de cultură, decît un act de economie de timp, dacă se admite definiția (care apare credem

Scanned with OKEN Scanner

acum întîia oară) următoare : Cultura e o economie de experienţe, deci un simplu procedeu de valorificare a timpului în evoluţia transcendentală. Este dacă nu ne înşelăm o definiţie strict fenomenologică, cu totul opusă celei curente astăzi în intelectualitatea noastră socotită modernă, care înclină să confunde cultura cu mîntuirea individului, ori cu destinul unei rase, deci cu accentul şi cu «puritatea» stilului, cu biologia, nu cu etica unei epoci. Critica grăbeşte cu alte cuvinte judecata timpului, orientează creaţia, aceasta-i specificitatea ei, întrucît e culturală." (*T.A.*, p. 8—9.)

De vreo dăinuire a ei dincolo de existenţa obiectului la care se aplică nici nu poate fi deci vorba. Lovinescu susţinuse că „posteritatea nu reţine decît ceea ce e «bine scris» şi numai numele «celui ce a scris bine»". „Este indiferent cine a gîndit un adevăr şi l-a publicat întîia oară, căci invenţia ideologică e fără valoare", comentează ironic Camil Petrescu (*E.L.*, p. 129). Dacă acest adevăr a fost reluat de altul care «l-a scris mai bine», posteritatea nu va ţine socoteală decît de cel care «a creat» adevărul din nou, transcriindu-l caligrafic." (*E.L.*, p. 192.)

Am văzut că pentru autorul lui *Danton*, critica dispare în momentul în care izbuteşte să afirme adevărul asupra unei opere date, căci atunci e înglobată în judecata generală — şi moartea ei e cu atît mai instantanee cu cît adecvarea la obiect se face mai desăvîrşit. Şi el dă un exemplu (dar, din păcate, unul singur) : cazul romancierului Georges Ohnet, de mare reputaţie la sfîrşitul secolului trecut. A fost de-ajuns un articol de Jules Lemaître, pentru ca nimeni să nu-l mai considere mare scriitor. Din nefericire asemenea cazuri sînt extrem de rare şi reprezintă mai curînd nişte curiozităţi ale istoriei literare. (Am adăuga, din partea noastră situaţia unei romanciere, Carolina Invernizio, autoare de literatură moralistă şi sentimentală de largă răspîndire, care a fost „distrusă" printr-un singur articol al lui Giovanni Papini.)

Scanned with OKEN Scanner

Dar dacă teoreticianul ține să-și precizeze atît de răspicat poziția și nu pregetă să facă *tabula rasa* din tot ceea ce constituie pînă la el temele și metodele favorite ale criticii, să vedem, căci va fi cu atît mai interesant de urmărit, felul în care criticul fenomenolog va ști să aplice aceste principii practicînd el însuși critica. Deoarece tema cercetării noastre nu e acțivitatea de critic literar a lui Camil Petrescu, ci felul în care vede el problemele acestei discipline, nu-l vom urma decît în cîteva dintre aplicațiile sale, în care, ca peste tot în scrisul său, scriitorul nu pierde prilejul de a prezenta o atitudine neprevăzută sau de a zdruncina din temelii vreun adevăr drag contemporanilor săi.

Lungul său eseu *Noua structură și opera lui M. Proust* este, în această privință, edificator. Aici autorul nostru pornește de fapt un război împotriva romanului realist sau naturalist de tip tradițional, așa cum se constituise el în secolul al XIX-lea și pe care noul roman de tip proustian l-ar fi ruinat în înseși fundamentele sale teoretice. O analiză mai amănunțită îl face să lege opera lui Proust de intuiționismul bergsonian și chiar de fenomenologie, romanele acestui scriitor reprezentînd în literatură o corespondență a revoluției ce s-a operat în științele spiritului și ale naturii și care a ruinat psihologia asociaționistă bazată pe atomismul vieții psihice și pe noțiunea de „caracter" derivată din raționalismul clasic de tip cartezian.

Numai că ajungînd la o asemenea concluzie, Camil Petrescu intră într-o frumoasă contradicție. Dacă întemeierea teoretică a vreunei forme artistice se face pe baza filozofiei epocii și se perimează o dată cu ea, cum mai rămîne cu teoria valorilor imuabile și atemporale ? Luat de undele prea rapide ale entuziasmului, admiratorul lui Proust uită că literatura stă pe caracterul indestructibil și aproape invariabil al sufletului omenesc, mult mai general și mai simplu decît cred filozofii. Așa se face că putem admira operele trecutului, indiferent de filozofia care le-a patronat sau de mentalitatea în cadrul căreia au luat naștere. Accentul prea apăsat pe care-l pune Camil Petrescu pe „ideologia" unei opere literare

Scanned with OKEN Scanner

îl duce la eroarea de a considera literatura o formă derivată a unei proclamații sau formulări teoretice (care de multe ori nu face, în realitate, decît s-o justifice). Fenomenologul a cedat aici pasul unui istoric, din păcate tot așa de „relativist" ca și autorul *Mutației valorilor estetice*.

De altminteri, nu o singură contradicție se poate descoperi în critica lui Camil Petrescu. În genere, logicianul e foarte grăbit și lasă mai mult să vorbească pe pamfletar. Demonstrațiile afirmațiilor sale, totdeauna categorice, se limitează deseori la enunț. În locul precizării răbdătoare și atente, cititorul dă peste o cascadă de afirmații care pot ului și mai ales încînta pe amatorul de noutăți surprinzătoare, dar nu-l conving totdeauna.

De fapt — și aici mult detestatul Lovinescu văzuse încă o dată just — modul de a face critică al lui Camil Petrescu este cel al unui artist. Dar al unui artist înarmat cu o logică arzătoare, cu un talent polemic excepțional și cu o dispoziție permanentă de a duce un război total, oricînd și împotriva oricui. Logicianul va ști să tragă spuza tuturor variatelor argumente în folosul propriei sale cauze. În fond, lungul studiu, plin de ocolișuri „alexandrine", *Noua structură și opera lui M. Proust*, nu era decît un mod de a saluta în romancierul francez pe distrugătorul „ordinei" clasice a narațiunii pe care o impusese, chipurile, romanului realist și pe care și autorul *Patului lui Procust* o violentase cu romanul său.

Tot așa, într-un scurt articol despre Arghezi și Bacovia, va saluta în primul pe adversarul purismului estetic, pe răzvrătitul care pusese din nou în drepturile sale cuvîntul prozaic și vulgar și-și bătuse joc de calofilismul criticii academice sau estetizante. Dar și aici, logica entuziasmului e alta decît logica simplă și rece, și dialecticianul nostru nu observă că scriitura totdeauna complicată și derutantă a lui Arghezi e, prin excelență, cea a unui estet care se închină cultului artei ca artificiu, mergînd pînă la cele mai baroce efecte, adică la ceva ce Camil Petrescu ar fi trebuit în primul rînd să combată.

Tot printr-o optică foarte personală, criticul va exalta valoarea dramei *Hedda Gabler* de Ibsen în care vede

Scanned with OKEN Scanner

o condamnare tragică și ironică a estetismului atît de detestat (*T.A.*, p. 385), măcar că dramaturgia ilustrului norvegian îi era străină, și o respingea ca pe una ce are la bază „conflictul de ordin etic, din sfera conștiinței morale" (*A.*, p. 506). Iar cînd va vorbi cu mare admirație de *Hamlet* (*A.*, p. 505) o va face pentru că vede în el o ilustrare a teoriilor sale proprii despre „drama absolută".

În sfîrșit, numai printr-o atitudine tipică de artist ce-și justifică și-și apără propria sa formulă, ne putem explica entuziasmul pentru *Amintirile* colonelului Gr. Lăcusteanu, scriere de interes numai documentar, pe alocuri chiar involuntar amuzantă, dar care i se pare criticului de o „importanță covîrșitoare", căci „reconstituie *în act* moravurile veacului" ; ea ar fi un răspuns la „incapacitatea de concret a veacului acesta în cultura românească" (...), o apariție surprinzătoare „într-o lume amețită de toate miturile" (*T.A.*, p. 74).

Toate atitudinile și luările de poziție ale criticului sînt, în fond, niște pledoarii *pro domo,* în care doctrinarul și dialecticianul vin să dea o mînă de ajutor artistului.

Artistului ? Iată un termen care, pus alături de numele lui Camil Petrescu, riscă să ridice unele nedumeriri și întrebări. Am văzut că în disputa sa cu Lovinescu, situația celor doi scriitori e dintre cele mai paradoxale : pe de o parte, un critic de vocație și cu o activitate susținută care proclamă în critică toate drepturile artei, ale inspirației, ale gîndirii aconceptuale, „muzicale", iar pe de alta un poet, dramaturg și romancier, invocînd rigoarea științei. Aceasta ne duce la o concluzie aparent uluitoare, dar care se desprinde din întreaga operă a lui Camil Petrescu și pe care cel familiarizat cu orientarea ei generală nu poate să n-o observe : Camil Petrescu nu iubea literatura. Tot ce constituie specificul acesteia, rațiunea cea mai profundă și caracteristică, sau chiar viciul ei, este, în critica acestui scriitor, blamat și alungat cu mari gesturi de mînie. Momentul acela de neutralizare a înțelesurilor, de farmec paradoxal al ininteligibilului nu-l vom afla niciodată semnalat în critica sa. Liniștita contemplare dezinteresată nu este nicicînd re-

Scanned with OKEN Scanner

gimul normal în care Camil Petrescu judecă opera artistică.

De aceea, lirismul stă în concepția lui pe planul cel mai de jos al ierarhiei. Poezia este asimilată cu o simplă criză de creștere, ce-i drept nu lipsită de un anume rost. El crede că pentru „pasiunea lirică", „un petec de hîrtie și un colț de masă în cafenea sau zece, douăzeci de nopți în viață, tulburate de insomnii și inspirație sînt adesea de-ajuns..." (*A.*, p. 496). Pe deasupra ei stă activitatea dramaturgului și a romancierului, a căror privire „trebuie să fie mult mai amplă, ca să surprindă dinamica dialectică a vieții măcar, inteligența lor trebuie să fie în stare să rezolve ecuațiile mai complicate ale istoriei, nu să rămîie la sclipiri astmatice, sau la discursuri, fie și epatante, de vervă lirică, dar lipite cu pap între ele".

Și face apoi o mică concesie poeziei atribuindu-i un oarecare rol auxiliar în formația unui scriitor : „Asemenea constatări nu mă împiedică să recunosc limpede că e de mare folos ca autorul dramatic (și chiar romancierul) să facă un stagiu de ucenicie lirică — în care să învețe valoarea și meșteșugul cuvîntului, pentru frumusețea lui proprie, dar ei nu trebuie să rămînă la prețiozitatea inerentă unei asemenea îndeletniciri, ci să păstreze deprinderea și să folosească acest meșteșug numai acolo unde structura personajelor îngăduie virtuozitatea verbală. Arta cizelorului este desigur de mare preț, dar un cizelor nu poate construi palate și domuri ; pentru asta e nevoie de privirea arhitectului, apt să creeze perspective de semnificații". (*A.*, p. 496.)

Cîțiva ani mai tîrziu, adică într-un moment în care nu se poate vorbi în nici un caz de o poziție provizorie sau de vreo afirmație pripită, Camil Petrescu revine cu stăruință, pentru a-și mărturisi lipsa de stimă pentru activitatea poeților : „Nu socotim «scriitori mari» în înțelesul articolului nostru nici un poet, oricît ar fi de prețuit, dacă nu e decît autorul unei colecții de piese lirice.

În acest înțeles, de pildă nici Mallarmé, Ar. Rimbaud și bineînțeles nici P. Valéry nu sînt «mari scriitori».

Scanned with OKEN Scanner

E o dulce iluzie a iubitorilor de «perfecţie» lirică ideea că frumuseţea versului e o valoare comparabilă cu valorile constitutive, substanţiale ale culturii. Euforia lirică, mai ales dacă întîlneşte şi o nuanţă de dificultate tehnică învinsă, este absolută, dar absolutul ei nu este în acelaşi timp şi o valoare corespunzătoare de artă (...). Legea artei este obiectivitatea creaţiei şi fiind concretă este antitetic opusă perfecţiei (care este nesfîrşit mai frecventă decît se crede şi e, cum am spus, lipsită, în sens adînc, de semnificaţie artistică)." *(Meandrele unei discuţii,* II, în Revista Fundaţiilor. XIV, 12, 1947, p. 66—67).

Cititorul care ne-a urmărit pînă acum nu va mai fi surprins de atitudinea lui Camil Petrescu faţă de prozatorii „lirici". Despre Sadoveanu scrie că proza lui „numai «pitorească» uneori, ni se pare azi sarbădă" şi o asimilează cu „acrobaţiile de gust îndoielnic" ale lui Topîrceanu. Iar despre Matei Caragiale spune : „ni se pare o glumă de cafenea să se vadă în autorul *Crailor de Curtea Veche* (care e o carte puţintică şi excelentă) un «mare scriitor»". *(Meandrele...,* p. 67.)

În sfîrşit, pe deasupra poeziei, a romanului şi a teatrului stă filozofia. Ea e preocuparea de căpetenie a maturităţii scriitorului, şi, de fapt, năzuinţa lui supremă de totdeauna. „Toată cariera mea literară, mărturiseşte el într-un interviu din *Vremea* (14 febr. 1943), nu a fost decît o trecere, în vederea lucrărilor filosofice." Şi continuă spunînd că de cîţiva ani nu mai citeşte nici un fel de literatură, că a renunţat la „arta cuvîntului" şi că nu s-ar mai apuca de ea decît silit.

Orientarea filozofică marchează din plin, aşa cum e de altfel de aşteptat, şi activitatea lui de critic ; ea e direct opusă celei aşa-zis „impresioniste" a lui Lovinescu şi străină cu totul de stilul „artist" al acesteia. În concepţia lui Camil Petrescu arta e totdeauna rezultatul unui proces în care se urmăreşte parcă mereu altceva decît ea. E ca acele produse secundare de care vorbesc chimiştii şi care rezultă uneori fără voie dintr-un proces de fabricaţie a unor chimicale, dar cu care cîteodată nici nu ai ce face.

Scanned with OKEN Scanner

Omul care „a văzut idei“ a rămas cu privirea prea fixată la ele și cu o nostalgie a lor permanentă ce-i înceţoşează de fapt vederea și-i întunecă spiritul pentru bucuriile de alt ordin ale literaturii. Punînd-o pe aceasta în mod arbitrar pe același plan cu filozofia, el e obligat să stabilească o ierarhie nu mai puțin arbitrară. Într-o astfel de viziune, arta (fie că ar conține sau nu „perspective de semnificații“) nu poate fi decît cenușăreasa mereu disprețuită. Tot sărind peste Pegas, Camil Petrescu pare a năzui să transcendă în alt teritoriu al cunoașterii, în care nu știm dacă a ajuns într-adevăr vreodată, dar unde nu ne propunem, cel puțin deocamdată, a-l urma.

1968

Scanned with OKEN Scanner

G. CĂLINESCU

Scanned with OKEN Scanner

G. CĂLINESCU — ROMANCIER

Cînd, în anul 1933, G. Călinescu făcea să apară romanul *Cartea nunții*, nici situația sa literară în împrejurările de atunci și nici vocația nu i se limpezise cu totul, deși cel care semna cartea trecuse de 30 de ani și lăsase în urmă aproape un deceniu de activitate literară. Poet, critic literar, eseist, traducător, colaborator la mai multe reviste, intelectual de atitudine încă neprecizată, trecînd de la *Sburătorul* și *Viața literară* la *Gîndirea* și de acolo la *Viața românească*, după o scurtă oprire la *Sinteza* și o tot atît de efemeră conducere a revistei *Capricorn*, el era mai puțin decît alți camarazi ai săi de generație un nume care făcuse să se vorbească de el, fără ca iubitorii de literatură să poată spune care anume gen avea să-l rețină definitiv.

Viața lui M. Eminescu (1932), biografia atît de rău primită de eminescologii timpului, pedanți încremeniți în cultul amănuntului pur și nesemnificativ, dar mai cu seamă apărători cu spade de foc ai imaginii convenționale (în fond, maioresciene) a marelui poet, nu clarificase nici ea lucrurile. Deși era cea mai importantă lucrare scrisă pînă atunci despre Eminescu, ea nu era opera unui istoriograf „științific", descoperitor și rectificator de date, ci a unui literat cu stil strălucit, a unui spirit liber de orice prejudecată sau convenție admisă, a unui critic în stare să interpreteze datele adunate mai curînd de alții, într-o sinteză îndrăzneață, pe proprie răspundere. Critica literară, pe care o practicase ceva mai susținut (și de care mai tîrziu, cel puțin, se va lepăda în teorie, deși făcuse o patetică profesiune de credință în *Gîndi-*

Scanned with OKEN Scanner

rea din mai 1928), era orientată exclusiv spre fenomenul literar contemporan, fără ca istoria literară să pară că-l atrage. Biografia eminesciană nu fusese pregătită de munca de şantier de rigoare cu care alţi cercetători ai vremii ne obişnuiseră (şi în care cei mai mulţi dintre ei s-au îngropat pentru totdeauna).

În această privinţă, apariţia celei de a doua cărţi, care s-a întîmplat să fie un roman, nu putea veni deci ca dezminţirea unei vocaţii şi nici ca o cotitură într-o carieră ce nu vădise pînă atunci o orientare fermă. Afară de aceasta, în momentul apariţiei *Cărţii nunţii,* literatura noastră înregistrase din plin cazul scriitorului cu multiple moduri de manifestare, şi camarazii de generaţie ai lui Călinescu se ilustraseră simultan în mai multe forme de creaţie, neocolind nici eseul de orientare filozofică. Un Mihail Sebastian sau un Dan Botta reprezintă înainte de Anton Holban sau de Eugen Ionescu tipul acesta de scriitor nou şi polivalent, creator şi în egală măsură judecător al literaturii altora. Să mai amintim cazul, care de fapt e cel clasic, al lui Camil Petrescu, poet, dramaturg, eseist, critic foarte activ în multiple direcţii (filozofică, financiară, militară, sportivă) cu o anumită reputaţie stabilită printr-o activitate publicistică de vreo două decenii, dar romancier care debutase foarte de curînd.

Ceea ce putea însă constitui un element de surpriză — şi a şi fost — dar nu numai pentru contemporani, ci şi pentru noi, nu e faptul apariţiei acestui roman, ci factura lui. Orice cititor s-ar aştepta ca literatura unui spirit înclinat spre teoretizare sau numai interesat de problemele mari ale culturii să fie o literatură de problematică, de idei. Firește că nu trebuie să cerem neapărat unui romancier care ne prezintă ca personaj central un intelectual, un doctor al unei universităţi din străinătate, să facă din acesta un Faust muncit de toate problemele universului şi ale omului. Dar, oricum, e de aşteptat ca existenţa lui să se desfăşoare pe un plan altminteri decît cel al tipului comun.

Or, Jim Marinescu, tînărul *studiosus* care se întoarce în ţară de la învăţătură în Italia, pare mai curînd un întîrziat adolescent sportiv, senin şi simpluţ, descins din

Scanned with OKEN Scanner

universul de zburdălnicie și locvacitate al lui Ionel Teodoreanu, decît din eroii contorsionați, chinuiți, pătimași și ultralucizi ai romancierilor pe care i-am pomenit mai sus. Cine l-ar pune alături de personajele lui Camil Petrescu, de exemplu, ar încerca o mare decepție. Și decepționat va fi și mai departe cititorul, cînd va înainta în lectura cărții. Romanul e scris cu o ușurință stilistică, cu o anume vervă a ductului narativ, ce pînă la un punct ridică problema dacă nu cumva autorul a vrut să-și amuze doar cititorul cu un exercițiu de dexteritate. Dar titlul cărții, cu rezonanța lui atît de generală, apoi o anumită intenție subreptice care se strecoară și se trădează totuși, în fine cele cîteva accente grave ce se fac simțite prin asurzeala generală de zurgălăi a comentariilor, îndepărtează o asemenea ipoteză.

Primul episod al romanului ne lămurește foarte repede și pe deplin. Tînărul doctor în litere Jim Marinescu se întoarce în țară și, în compartimentul de tren în care se află, profită de întunericul iscat de trecerea printr-un tunel, pentru a săruta pe o tînără și necunoscută tovarășă de călătorie. Fata se lasă asaltată de impetuosul care n-are nevoie de ajutorul vreunui Mephisto ca să îndrăznească. Totul pare a se petrece ca într-un șlagăr.

Dar o dată cu ajungerea eroului acasă, scena se schimbă cu totul, iar tonalitatea scrierii se mai întunecă. Intrăm într-un mediu îmbîcsit, de bătrîne scăpate din vedere de Parce, de mahalagii cu ifose, evocînd un București al unei generații mai vechi, o atmosferă de pod prăfuit și aglomerat de vechituri. Familia lui Jim e formată din mai multe mătuși nemăritate, la care trebuie adăugată și propria mamă a eroului, căzută și ea în rîndul lor, prin văduvia precoce și prin cedarea drepturilor de prioritate la afecțiunea fiului, surorilor ei mai autoritare. Există și doi bărbați în casa din Udricani, domnul Popescu, pensionar de confecție caragialescă, tip de burghez fanfaron, neserios, autor de teorii inconsistente și universale, și profesorul Silvestru Capitanovici, celibatar ursuz și studios, în care mocnește o demență sumbră care, întreţesută cu drama neîmplinirii, îl va duce la un sfîrșit tragic.

Scanned with OKEN Scanner

Descrierea atmosferei din „casa cu molii“ ne pune în prezența unui scriitor care știe să vadă, să pună în scenă și să-și facă personajele să vorbească. Satira, deși lucrează cu simple linii schematice, e excelentă și reprezintă partea cea mai reușită a romanului, singura care poate atesta vocația de romancier a autorului, e drept cu înclinație spre burlesc, tot așa cum descripția drumului de întoarcere acasă a lui Jim ne revelase un reporter superior ținînd pana cu mîna foarte sigură, în sfîrșit un artist cu scriitura rapidă și sclipitoare. Aceste cîștiguri care i se vor recunoaște oricînd, fără contestație, lui G. Călinescu nu sînt însă de-ajuns pentru a face din el un creator de oameni.

Căci romanul propriu-zis de-abia acum începe. Primul gînd al eroului, proaspăt sosit acasă, e să se... căsătorească. El încearcă, pentru aceasta, să reia legăturile de prietenie cu trei fete, pe care nu le văzuse de la plecarea din țară și în ale căror inimi își păstrase el un anume loc cald. Dar Medy s-a îngrășat peste măsură și a căpătat un aer de platitudine care nu mai corespunde idealurilor estetice ale tînărului. Dora pare a avea pentru el o anume înclinație și-l invită la mare. Acolo îi face însă surprinzătoarea destăinuire că e logodită cu un tînăr pe care-l iubește și că-l chemase ca să-i împărtășească această mare bucurie. În sfîrșit, Lola a adoptat niște aere de femeie fatală, e prea conștientă de frumusețea ei și începe să știe să și-o speculeze. Tînărul Marinescu e cam încurcat în simplicitatea lui ca să poată adopta o atitudine subtilă. Doctorul în litere de la Paris care joacă gajurile cu cele trei prietene ale sale, ca un licean de curs inferior, are neplăcuta surprindere să constate că Lola refuză să se lase sărutată cînd această situație survine, ferindu-se într-un mod de-a dreptul jignitor. Atunci, ajunge la concluzia că fata, glacială și frumoasă, nu e de el, căci între timp se transformase într-o cochetă precoce și interesată, ce poseda deja în suita-i de admiratori un poet ridicul și un inevitabil ofițer de cavalerie. Indignat de această ultimă constatare, Jim Marinescu își aduce aminte de fata din tren, pe care o mai întîlnise de cîteva ori de atunci și care-l aștepta cuminte pe o bancă la șosea, suspinînd sub pri-

Scanned with OKEN Scanner

mii fulgi de zăpadă ce începuseră să cadă. Fără nici un preambul, el o sărută pe genele ude de lacrimi, o suie în automobil şi pleacă cu ea la mama ei, ca s-o ceară în căsătorie. Cu acest tablou de ilustraţie pentru o cutie de bomboane se termină prima parte a romanului. De fapt, acţiunea lui s-a epuizat. În partea a doua, sîntem purtaţi prin diferite episoade care preced şi urmează de puţin nunta. Mediul familiei domnişoarei Vera Policrat este schiţat în linii de şarjă groasă. Fata are o mamă, tip de cochetă ridiculă, un cumnat care e un soi de maniac medical, partizan al hrănirii raţionale şi susţinător al purificării literaturii, în sfîrşit un frate mai mic Bobby, o puşlama simpatică, elev indocil şi obraznic, dar băiat de treabă.

Tinerii logodnici se iniţiază în viaţa modernă şi sportivă, frecventează baruri şi vizionează o gală de box. Nunta însăşi e tratată cu mijloace de burlesc ieftin. Mai reuşită, pentru că are o realitate şi nu e introdusă forţat, e întîlnirea dintre familia de „molii", din Udricani şi mediul modern al doamnei Policrat. Tinerii vor pleca apoi în voiajul de nuntă.

În toată această zarvă, un accent mai grav e pus să răsune în ultimele pagini. Bătrînul profesor Silvestru Capitanovici, chinuit de regrete pentru viaţa sa de zădărnicii dedicată învăţămîntului, încearcă într-un gest de revoltă experienţa erotică, de care se lipsise pînă atunci, pentru ca mai apoi, dezgustat, să se sinucidă.

Romanul se termină în momentul în care Vera îşi dă seama că va aduce pe lume un copil.

Este, indiscutabil, o primă obligaţie a criticii, să scruteze intenţia autorului şi să încerce a căuta să pună în lumină sensul operei sale. *Cartea nunţii* suscită însă prea multe nedumeriri. A vrut G. Călinescu să ilustreze în acest roman o temă lucrată în dublu registru, cel al unui mediu osificat şi anacronic, în fond ucigător al iubirii şi cel al tinerilor pentru care sentimentul e ceva simplu, direct, pur şi fără ascunzişuri ? A vrut să venereze iubirea eternă şi genuină ? Cuplul Jim-Vera poate fi considerat ilustrativ pentru o dragoste de tip nou, eliberată de opreliştile mărunte ale convenţiilor perimate ? Dar caracterul mult prea simplist al liniei epice princi-

Scanned with OKEN Scanner

pale, superficialitatea celor doi tineri și simetria factice, stabilită pe baza unei opoziții neesențiale (căci iubirea lor nu e o formă de răzvrătire față de o realitate opresivă, iar mediul din „casa cu molii" e prea particular ca să poată constitui o imagine caracteristică pentru vreo generație) exclud o asemenea interpretare. O temă atît de simplă ar fi trebuit să fie tratată în stil de poem, dar nu într-un roman cu așa de multe stridențe și scene prisositoare. Firul pur al iubirii celor doi tineri (dacă iubire se poate numi un sentiment atît de convențional) e prea subțire și prea direct tras ca să nu sfîrșească prin a pieri sufocat de episoadele inutile și neilustrative.

Dar oricare va fi fost intenția autorului, ea nu poate fi luată în discuție decît în măsura în care se și realizează. Și rezultatul, pentru cititor, e doar o scriere superficială, agreabilă, volubilă, care oferă o lectură rapidă și poate suscita și un interes artistic pentru stilul vivace și cele cîteva amănunte de observație justă.

Vorbeam de contrastul dintre atmosfera generală a cărții și cea a romanului românesc de un anume tip ce se constituia tocmai atunci. Constatarea noastră trebuie întregită printr-o observație mai generală care privește toată generația scriitorilor din anii 30 și la care va trebui să ne referim și mai tîrziu, cînd ne vom ocupa și de celelalte romane ale lui G. Călinescu, pentru că el a ținut să-și precizeze foarte răspicat poziția în această privință.

Este un fapt indiscutabil, dar care scapă îndeobște cercetătorului de azi sau e considerat de acesta un fenomen cu totul recent, și anume că a existat o adevărată „problemă" a literaturii postbelice, în termeni analogi cu cei în care problema s-a pus și în anii de după 1948. Scriitorii de atunci au pornit de la constatarea că primul război mondial a schimbat din temelie societatea mai veche, de dinainte de marea conflagrație, și că în lumea românească s-a produs o mutație de structură care făcuse anacronică literatura anterioară, cu romantismul ei mărunt și provincial, cu simplismul psihologic, cu ruralismul duios și edulcorat. Un tip uman nou își face apariția în literatura română și în primul rînd în roman ; pentru el, cadrele epice ale nuvelei și, mai

Scanned with OKEN Scanner

ales, stilul evocării, care dominau producţiile vremii, păreau cu totul neîndestulătoare. În bună măsură, nici realismul social exprimat în forme largi şi cuprinzătoare, deşi era ilustrat de mari talente cum a fost cel al lui Rebreanu, nu părea potrivit noilor romancieri ce s-au ridicat cam după 1930 şi care se revendicau de la marea experienţă, deopotrivă catastrofală şi deschizătoare de noi orizonturi, a războiului.

Camil Petrescu poate fi considerat caracteristic pentru acest tip nou de scriitor, şi cine urmăreşte publicistica lui desprinde numaidecît accentele de revoltă faţă de vechiul stil al prozei româneşti, exprimate de multe ori în forme intolerante şi violente. Pe urmele lui, alţi scriitori au ilustrat noua formulă de roman, considerînd-o un bun definitiv cîştigat.

Că istoriceşte se produsese, într-adevăr, o radicală mutaţie, dovada o avem şi în opera scriitorilor noi, dar cu nostalgia trecutului, la un Cezar Petrescu, de pildă, — cel mai atent urmăritor al pulsului vremii şi cel care va şti mai bine decît alţii să exploateze tocmai această temă a transformării adînci, şi, după părerea lui, catastrofale a societăţii şi conştiinţelor. Un Radu Comşa, un Nicolae Apostol, un Zaharia Duhu, sau un Bogdan Cernegură sînt personaje ale căror existenţe sînt fracţionate de marea catastrofă a războiului şi care-şi continuă existenţele într-o formă spectrală sau retrasă într-o ursuzenie dezaprobatoare, în mijlocul noii lumi pentru care nu au nici un fel de înţelegere şi pentru care nu găsesc posibilităţi de acomodare.

Din nefericire, mijloacele artistice ale acestui romancier nu sînt la înălţimea marilor lui ambiţii şi fresca socială e mai mult o schemă de indicaţii ostentative şi fără profunzime, măcar că foarte just trasate. E cert că Cezar Petrescu, sămănătorist întîrziat, a avut intuiţia cea mai exactă a momentului istoric, pe care romancierii veniţi mai tîrziu îl vor considera cu totul depăşit, încît opera lui va rămîne (mai mult în intenţie decît în realizare) un document, în această privinţă, extrem de caracteristic.

A revenit deci generaţiei ulterioare de scriitori să ilustreze noul tip de erou şi noile formule epice în care

Scanned with OKEN Scanner

el trebuia să se manifeste. De generația antebelică, acest nou erou se deosebea prin cîteva trăsături extrem de vizibile. În primul rînd, noua proză părăsea cadrul general al desfășurărilor sociale ; ea făcea din literatură terenul de manifestare a unor conștiințe mult mai bine individualizate, dar întoarse spre ele însele. Ca să dăm numai un exemplu, cine compară *În război* de Duiliu Zamfirescu cu *Pădurea spînzuraților*, cu *Rusoaica* sau cu *Ultima noapte*... va observa că față de eroii din primul roman, care joacă rolul unor simpli „exponenți", cei din romanele lui Rebreanu, Gib Mihăescu și Camil Petrescu trăiesc o experiență mult mai acută, în care e angajată propria lor ființă, în totalitatea ei. O tendință spre psihologism foarte accentuată, o încercare de problematizare a tuturor vicisitudinilor existenței fac din eroul postbelic un tip uman cu totul necunoscut vechii literaturi, care năzuia spre general, spre simplu, spre ilustrativ. O profunzime amețitoare va caracteriza acest nou tip uman care trăiește orice întîmplare sub forma dramei strict personale ca, un „caz", nu sub specia istoriei. Un Ștefan Gheorghidiu (ca să ne menținem la un minimum de exemple) trăiește în cele cîteva săptămîni petrecute în creierii munților în timpul campaniei din 1916 niște întîmplări și niște situații pe lîngă care toate aventurile eroilor antebelici apar ca niște simple peripeții de promenadă. Sau Ragaiac, eroul lui Gib Mihăescu, personaj care stă la confinele a două lumi, fără a privi la nici una din ele, își urmărește doar propria sa aventură erotică pe care cadrul geografic și istoric o transformă într-o fantasmagorie albă, demențială.

Un egoism împins pînă la un soi de absolut al trăirii personale și unice, un narcisism psihic și o pasiune exacerbată pentru cunoaștere vor fi caracteristicile acestor eroi, torturați de experiențe și de întrebări fără soluție. Modul existențial își va face astfel intrarea în proza de imaginație românească, o dată cu Camil Petrescu, Gib Mihăescu, Mihail Sebastian, Anton Holban sau M. Blecher, înlocuind astfel modul social, național sau etic, ce dominaseră literatura de pînă atunci.

Ținem însă să precizăm : nu facem din aceste constatări o normă de apreciere a încercărilor literare ale mo-

Scanned with OKEN Scanner

mentului ; remarcăm numai că G. Călinescu se așează cu scrierea sa oarecum în răspăr față de ceea ce ne-am fi așteptat de la el. E cel puțin curios ca un romancier, deopotrivă critic literar, eseist, în sfîrșit un spirit obișnuit să reflecteze asupra literaturii și a oamenilor, în același timp atent la mișcarea generală a ideilor, să nu-și fi încercat puterile în proza de tip intelectualist. De aceea, multora acest roman le-a putut părea o simplă încercare, un moment repede depășit. Era vădit că scriitorul va reveni asupra artei sale, va căuta să și-o adîncească, să găsească altă modalitate decît stilul de vioiciune sportivă și fără probleme al *Cărții nunții.* Și într-adevăr, preocuparea aceasta nu i-a lipsit : niciodată n-a scris G. Călinescu mai mult despre problemele artei romanului ca în perioada 1932—1939. Ele revin aproape în toate articolele și recenziile pe care le-a publicat criticul în această epocă, cu frecvența și stăruința unei adevărate obsesii. Momentul culminant al acestor dezbateri pare să se lege de ecoul conferinței lui Camil Petrescu *Noua structură și opera lui M. Proust,* publicată în *Revista Fundațiilor,* II, 11, 1935, apoi în volumul *Teze și Antiteze* (I) 1935. E vorba acolo de o primă, dar radicală teoretizare a romanului de tip psihologic în critica literară românească. Venind de la un romancier care era în același timp și un doctrinar, afirmațiile lui Camil Petrescu prin radicalismul lor și prin felul tranșant al argumentației au produs o mare impresie. În acest eseu, care de fapt e un soi de manifest al „noului roman" (în sensul restrîns pe care l-am formulat mai sus), autorul *Patului lui Procust* pledează pentru romanul psihologic, așa cum ar rezulta el din marea experiență a lui Proust, singura care a izbutit să ruineze vechea concepție a romanului de tip realist și naturalist, întemeiat pe psihologia asociaționistă și pe pozitivismul gnoseologic. Teza în generalitatea ei nu este nejustificată, dar prea exclusivistă în concluziile ei, iar temeiurile care legitimează noua formulă de roman, prea sumar indicate. Camil Petrescu leagă romanul de tip nou de filozofia epocii, adică de intuiționismul bergsonian și de fenomenologia lui Husserl, excluzînd celelalte forme posibile, ca perimate sau epuizate prin ajungerea într-un impas. Concluzia

Scanned with OKEN Scanner

lui, cam abruptă, e că toată literatura trecutului se perimează prin progresele psihologiei, ale biologiei şi ale filozofiei, rămînînd numai cea care se întemeiază pe ultimele cuceriri ale acestor discipline.

Nu vom analiza îndreptăţirea unor asemenea afirmaţii, dar va trebui să le luăm în seamă, căci ele vin de la cel mai interesant romancier al epocii, omul despre care G. Călinescu va scrie mai tîrziu, în *Istoria literaturii române* (1941) p. 663 : „Prin el romancierii de mîine vor medita asupra tehnicei romanului". Problemele ridicate de Camil Petrescu nu erau însă numai ale lui. „Proustianismul" (în sens foarte larg) năpădise toată literatura română de la Hortensia Papadat-Bengescu pînă la foarte tînărul Anton Holban, care a şi scris despre romancierul francez articole pline de entuziasm. Trebuie să facem însă din capul locului o observaţie asupra termenului, care se pretează la cele mai neprevăzute interpretări. De fapt, romancierii români din anii 30 simţeau nevoia unei literaturi mai complexe, mai subtile, care să abandoneze vechea cale strict narativă a romanului de tip vechi. Ei se autoriză în genere de la Proust, care reprezenta, e drept, un fel de stea polară a tuturor încercărilor de reînnoire a tehnicii romanului, dar infiltraţiile altor influenţe, cum ar fi aceea a vechiului roman psihologic francez la Mihail Sebastian, a celui dostoievskian la Gib Mihăescu sau a expresionismului de nuanţă freudistă la M. Blecher ne pun în faţa unui adevărat asalt al psihologismului (bine sau rău înţeles) în literatura noastră. Faptul trebuie semnalat cu toată seriozitatea (numai despre influenţa lui Gide s-ar putea scrie un vast studiu) pentru că a fost unul din fenomenele cele mai caracteristice ale literaturii interbelice. Oricum ar fi fost şi ori de unde se autorizau ei, iniţiativele romancierilor trădau nevoia imperios simţită de a schimba structura romanului de tip clasic şi a înlocui vechea figuraţie a prozei româneşti cu nişte eroi de tip nou. Adesea romancierii aceştia au luat condeiul pentru a-şi susţine şi teoretic încercările lor îndrăzneţe şi a le da o întemeiere teoretică. Cîtă dreptate au avut nu se putea vedea în focul discuţiei. Ca totdeauna în asemenea probleme, speculaţia pe marginea literaturii nu-şi

Scanned with OKEN Scanner

poate dovedi valabilitatea decît sub specia realizării de fapt.

Ceea ce ne interesează pe noi e să vedem poziția lui G. Călinescu față de acest fenomen pe care-l înregistrează și-l judecă în calitate de critic literar și nu poate să-l treacă cu vederea ca romancier. Spre surprinderea cititorului care a frecventat literatura lui G. Călinescu, acesta ia poziție împotriva noilor formule, dar nu ca un contemporan al lor, care are de apărat un bastion propriu, ci cu argumentația unui romancier de veche formulă. Criticul crede că noi, românii, am fi prea puțin subtili pentru a izbuti într-o literatură de complicație psihologică și de profundă introspecție. Proust și posibilitatea valorificării experienței sale de către scriitorii noștri sînt înlăturați în acești termeni :

„Dacă, scrie G. Călinescu, am avea și noi îndărătul nostru cîteva sute de ani de civilizație și o limbă ca aceea franceză, dacă am avea astm și am sta închiși într-o odaie căptușită cu plută, am avea și noi acea sensibilitate a rîmei sau a proteului fără ochi, dar care simt lumea într-un chip pentru care noi nu avem ochi."

În alt loc va reveni asupra ideii, legînd-o însă de caracterul rural al societății românești :

„Năzuința noastră este, ni se spune, să creăm romanul vieții de oraș, a (sic !) vieții complexe, singura în stare să mulțumească spiritele alese și să ne recomande cercurilor universale (...). Societatea noastră nu este și nu va fi multă vreme o societate de tip complex. Sufletul nostru e încă nou, patriarhal. Orașele noastre sînt niște sate și capitala însăși e un sat mai mare, unde nimeni nu se pierde. Cetățeanul este de cele mai multe ori un țăran descălecat la oraș. Orașul românesc e lipsit de orice turburare, de orice ispită pentru suflete. Scriitorul însuși e fie țăran, fie provincial, cu moravuri simple, cu viață așezată (...) Cel mai mărunt scriitor occidental e un monument de putreziciune orășenească (...) Oricît s-ar întortochea scriitorul român, fondul lui sufletesc rămîne elementar. Iar un individ elementar nu subtilizează, ci cîntă im-

Scanned with OKEN Scanner

pulsurile fundamentale ale sufletului : dorința de pămînt și bunăstare, bucuria de a trăi, bucuria scurtă a dragostei simple carnale, ura de tot ce depășește calmul acestei stări, egoismul biologic“ (*Ulysse*, 63—64).

Iar în alt loc, o concluzie de-a dreptul senzațională :

> Popor nou și sănătos, care abia acum începem să percepem viața *(dar în „Istoria literaturii române“* [1945] p. 1, *se va ridica tocmai împotriva acestei „prejudecăți“)* nu ne putem impune (?) fără riscuri *(ca și cum ar exista vreo inițiativă artistică fără risc !)* să simțim cu o mînă încă bătătorită de sapă fiorurile epidermei mișcate pe sidef. Noi vom putea fi tolstoieni, balzacieni, adică scriitori preocupați de sensul lumii și de forma exterioară (?) a omenirii *(ca și cum așa ceva nu există din plin și în Proust !)* și nu vom fi încă în stare de introspecție pînă ce nu vom cînta bucuria de a trăi și a cunoaște. Tipul firesc de roman românesc este deocamdată acela obiectiv (*Ulysse*, p. 433).

Să reținem din rîndurile de mai sus încercarea de explicație a faptului că românii nu sînt apți pentru introspecție dar ar trebui să fie balzacieni, tolstoieni (în aceste sumare formule G. Călinescu vede mereu o expresie a primitivismului literar !). Lămurirea care ni se dă printre rînduri e că înapoierii noastre în civilizație trebuie să-i corespundă și o rămînere în urmă pe planul inițiativelor artistice. Noi am fi cu cîteva zeci de ani în urma Europei și deci ar trebui să ne manifestăm în formele culturii europene corespunzătoare dezvoltării societății de atunci, în cazul nostru, în romanul de tip realist și nu în cel pe care cu mare ironie G. Călinescu îl consideră că ar „confunda romanul cu foaia de observație clinică“ (*Ulysse*, p. 434).

Afirmații surprinzătoare în gradul cel mai înalt, dacă ne gîndim la autorul lor și la momentul istoric respectiv, care era tocmai acela al unei adevărate erupții de noi forme romanești, care de care mai singulare și mai hazardate. De fapt, discuția reprezenta o reluare în termeni noi și mai nechibzuiți, după două decenii, a tezelor poporanismului susținute de G. Ibrăileanu și combătute

Scanned with OKEN Scanner

în numele literaturii urbane de E. Lovinescu. Ibrăileanu ceruse în numele determinismului social o literatură corespunzătoare realităţilor româneşti de atunci, adică a existenţei unei mari mase de ţărani cu probleme specifice şi a unei vieţi orăşeneşti cu totul superficiale.

În fond, teoria lui nu era altceva decît un tribut plătit teoriei biologice asupra literaturii (o obsesie a mai tuturor doctrinarilor de la sfîrşitul secolului trecut) după care literatura este un organism, ale cărui părţi nu pot răsări şi nu se pot dezvolta fără o justificare logică, determinată, am zice chiar : funcţională. Ideile de „curent", de „dezvoltare", de „decadenţă", de „adaptare", de „evoluţie" sînt toate legate de metafora biologică, una dintre cele mai funeste calamităţi în explicarea literaturii sau a culturii, pe care le-a cunoscut istoria gîndirii.

Căci nu există „literatură", ci numai opere literare. Literatura e conceptul cel mai general ce se poate formula din observarea scrierilor literare. Concepţia literaturii ca tot, ca ansamblu, e un fabricat de origine cărturărească, profesorală, abstractă. Ea nu poate servi decît pentru studiu, niciodată ca argument în favoarea sau contra creaţiei. Nimic nu se justifică în literatură prin „necesitate", nimic nu e absurd. Nici o iniţiativă artistică nu trebuie condamnată pe baza unei formule stabilite aprioric, sau pe motivul inaderenţei la o constatare logică. „Literatura" e un concept veşnic deschis — operele literare, într-o limbă vie, apar totdeauna imprevizibil, de multe ori parcă tocmai ca să dezmintă pe teoreticieni şi pe proroci.

Că e aşa, însăşi istoria literaturii române, pe care G. Călinescu a scris-o „pînă în prezent", e cea mai strălucită dovadă. Pentru a ne limita strict la roman, vom observa că primele noastre scrieri de acest gen *(Ciocoii vechi şi noi, Manoil, Brazi şi putregai, Dan)* sînt opere de inspiraţie urbană, adaptate gustului democratic, format în genere la formula romanului-foileton, în mare vogă în Europa de atunci. Ele n-au nici o legătură cu raportul cantitativ oraş-sat existent realiter, în acel moment istoric în ţara noastră. Că aceste încercări au fost mai curînd nişte eşecuri, lucrul se datoreşte lipsei de talent

Scanned with OKEN Scanner

a autorilor lor și nu „problematicii“ care n-ar fi existat și nici determinismului organic ce ar fi trebuit să le creeze premisele existenței ori să le explice apariția.

Și, apoi, se poate oare susține că inițiativa în materie de inovație literară e apanajul, dacă nu monopolul, țărilor de mare tradiție culturală și cu o viață urbană foarte dezvoltată ? Dar una din cele mai importante revoluții în arta romanului ne-a venit din Irlanda, țară eminamente agricolă, cu forme sociale înapoiate, cu multe aspecte de primitivism unice în Europa ; o țară subjugată și dominată de străini. Ce mari orașe avea Irlanda în vremea cînd apărea *Ulysses* a lui Joyce, pe care cei mai eminenți reprezentanți ai civilizațiilor de tip „urban“ de-abia au izbutit să-l traducă și pe ici pe colo să-l și înțeleagă ? De ce, dar, noi, românii, trebuia să așteptăm să se consume nu știm ce „evoluție“ pentru a atinge nivelul de „dezvoltare“ la care ceilalți ajunseseră mai demult, chipurile prin trudă ?

Dar exemplul cel mai caracteristic ne vine din Rusia (și situația ei a fost evocată în sprijinul teoriilor sale, chiar de Lovinescu, încă înainte de primul război mondial). Acolo erau aceeași tradiție culturală bizantină, aceleași forme fără fond, aceeași disproporție între populația rurală și cea urbană, aceleași aglomerații urbane de sorginte recentă și cu aspect pestriț și cosmopolit. O pătură cu totul subțirică de intelectuali (care s-au simțit totdeauna niște izolați chiar în sînul clasei burgheze și în raporturile lor cu aparatul birocratic al imperiului) au dat în cîteva decenii, din neant, o literatură de o uluitoare complexitate, de un intelectualism exacerbat și de o problematică nemaicunoscută pînă atunci, pe lîngă care literaturi de veche tradiție cărturărească și urbană (ca Italia și Germania) fac cea mai palidă figură. Unde va fi logica, dacă ea trebuie neapărat invocată ? Apariția lui Dostoievski e tot atît de nejustificată în literatura rusă pe cît ar fi aceea a unui Proust scriind în românește. Că această din urmă situație nu s-a produs, nu înseamnă că lucrul nu era posibil, ci e doar o întîmplare.

Pe partizanii teoriei biologice a literaturii, după care aceasta trebuie să treacă prin anumite etape obligatorii pentru a ajunge la anumite forme mai complexe, nu-i

Scanned with OKEN Scanner

incomodează apariţia, de pildă, a lui Dante, ivit în zorile unei literaturi, ca un pisc care acoperă şi umbreşte tot ce a urmat după el şi nu e nicidecum o „culminaţie" a unei multitudini de eforturi mai mărunte, care se coordonează şi se adiţionează doar în capul profesorilor de literatură.

Dacă Ibrăileanu, cu aplecarea lui de a generaliza pripit anumite constatări particulare, juste poate, în situaţia de atunci a literaturii româneşti (care de-altminteri se însărcinau să-l dezmintă, uneori pînă nici nu i se usca bine cerneala pe articolele sale), risca unele afirmaţii prin jurul anilor 20, reluarea şi exagerarea teoriilor lui de către G. Călinescu e una dintre cele mai stranii erori. Căci la data la care scria el, se afirmaseră cu strălucire romanul psihologic, romanul societăţii urbane, romanul introspectiv, în sfîrşit romanul gidian de „experienţe". Scriitorii tineri mai cu seamă luptau pe baricadele cele mai diverse, dar cu toată îndrăzneala, şi mai ales conştienţi de toate riscurile, în concurenţă sau, uneori, chiar anticipînd realizările scriitorilor din Occident.

În aceste împrejurări, apare mai mult decît paradoxală susţinerea unor teze după care scriitorul român trebuie să se limiteze la „lumea satelor, unde va trebui să rămînă încă multă vreme de vrea să nu se falsifice" (*Ulysse*, p. 448) sau : „Englezul marinar ne-a dat *Robinson Crusoe*, Germania speculativă poemul metafizic, noi nu vom putea da multă vreme decît Ioni (*Ulysse*, p. 65) sau încă : „Credinţa noastră este că în principiu vremurile noastre (adică cele în care scria Anton Holban — *n.n.*) nu sînt potrivite pentru a tăia firul de păr în patru" (*Ulysse*, p. 74).

În timp ce G. Călinescu debita în stil sentenţios aceste enormităţi, sub ochii lui se ivea o literatură de o complexitate, de un rafinament şi de o complicaţie care dezminţeau toate afirmaţiile sale : *Concert din muzică de Bach*, romanele lui Camil Petrescu, *Paradisul suspinelor*, *Ioana* şi *Întîmplări în irealitatea imediată* şi *Rusoaica* erau nu numai cea mai limpede dezminţire a unor asemenea teorii, dar îl puneau pe critic, în judecata posterităţii, în cea mai penibilă postură.

Scanned with OKEN Scanner

Între Proust şi literatura de mai sus nu e o diferenţă de calitate sufletească, de complexitate, de subtilitate, ci de forţă, de ştiinţă a construcţiei, de anvergură. Ceea ce lipseşte romancierului român e amploarea grandioasă a autorului francez, arhitectura lui vastă, îndrăzneala concepţiei (adică exact calităţile pe care trebuie să le aibă şi romancierul balzacian, şi mai ales acesta !). Oricare din textele pe care le-am invocat s-ar putea încadra foarte bine, ca elemente de detaliu în vasta catedrală a lui Proust. Analiza geloziei lui Ştefan Gheorghidiu nu stă cu nimic mai prejos de scenele echivalente din *Un amour de Swann*, iar situaţia din *Ioana* e echivalentă în gradul cel mai înalt cu cea din *La Prisonnière.*

Sentinţa de condamnare a „proustianismului" aşa de imprudent aruncată de G. Călinescu a rămas cu totul inoperantă, iar raportată la realităţile epocii ne apare ca o simplă curiozitate, căci nu corespunde nici adevărului, nici nu merge în sensul căutărilor celor mai activi şi mai valoroşi scriitori contemporani.

Celui care scria :

> „O analiză a nuanţelor de posesiune făcută în simplul act al contemplării unei femei dormind, iată o realitate sufletească pe care n-o poate provoca nici o metodă, într-o ţară în care am părăsit de atît de puţină vreme iarba pentru a ne culca în pat" (*Ulysse*, p. 433),

i-am putea replica :

> „A-ţi petrece vacanţa la mare cu o fostă iubită pe care ai părăsit-o din plictiseală, deşi ea te iubea, şi a o tortura apoi în fel şi chip şi a te chinui şi singur, cu o gelozie retrospectivă, pentru că ea a avut o scurtă aventură, în timp ce citezi pe Racine, pe Proust şi asculţi muzică simfonică într-o barcă — iată o realitate sufletească pe care n-o poate provoca nici o metodă, într-o ţară în care am părăsit de atît de puţină vreme iarba pentru a ne culca în pat."

În sfîrşit, cineva care ar observa lucrurile cu mai mult calm şi nu s-ar hazarda în afirmaţii fără acoperire, ar ajunge la constatarea că scriitorul român izbuteşte mai curînd în stilul proustian decît în cel balzacian.

Scanned with OKEN Scanner

Pînă astăzi, aşteptăm pe romancierul mare şi „obiectiv", şi generaţia care a urmat epocii în care scria G. Călinescu nu a făcut decît să aştepte. În artă nimic nu se poate prevedea, pe baza unor simple constatări de fapt, după cum dezideratele cele mai aprinse nu au izbutit niciodată să „producă" prin ele însele nici o operă artistică. S-ar putea întîmpla să apară dintr-o dată cîţiva mari romancieri „balzacieni" ; s-ar putea să apară tot atît de mulţi şi de valoroşi romancieri „proustieni", s-ar putea să nu apară nici măcar unul, sau, dimpotrivă, mai mulţi, de toate soiurile. Nici o logică şi nici o deducţie nu ne permite să facem cea mai mică alegaţiune. Nici un critic literar nu poate prooroci nimic.

Experienţa de pînă acum a literaturii române ne autorizează totuşi să afirmăm că nici una din formele mari de manifestare artistică nu ne-a rămas străină şi că, oricînd, în paralel, prin contaminare şi uneori chiar anticipînd (cum o constata chiar G. Călinescu în *Istoria literaturii române*) scriitorii noştri au ilustrat, pe cît le-a permis talentul, experienţele cele mai îndrăzneţe. Asimilarea aşa de rapidă a simbolismului, a tuturor experienţelor moderniste, ca să nu mai pomenim de cazul suprarealismului, la care ne înfăţişăm chiar cu pretenţii de paternitate, ar trebui să dea oricui de gîndit.

Ceea ce este mai surprinzător în toată această afacere e că G. Călinescu, spirit modern şi deschis pentru toate formele de inovaţii, teoretizează şi dă sentinţe în stilul unui neosemănătorist de provincie, intolerant şi obtuz, cum pe atunci existau din nefericire atîţia. Idealul lui de scriitor ar fi trebuit să fie un fel de Pavel Dan mai amplu sau un I. A. Bassarabescu mai productiv.

(Să notăm apoi, în treacăt doar, că teoreticianul operează tot timpul cu o serie de concepte polare : literatură urbană-literatură rurală, roman psihologic-roman narativ, roman subiectiv-roman obiectiv, roman proustian-roman balzacian, deşi există roman psihologic [Dostoievski, de pildă] care nu e subiectiv, sau roman rural care nu e neapărat pur narativ.)

Poziţia lui G. Călinescu (am discutat-o numai în măsura în care am crezut a găsi în ea o justificare sau o întemeiere teoretică a operei sale de prozator de imagi-

Scanned with OKEN Scanner

naţie) ne lăsa să ne închipuim că viitorul său roman va fi ceva în concordanţă cu vederile atît de radical exprimate, va fi cu alte cuvinte o scriere gloduroasă şi compactă, în care eroii mînuiesc ţăpoiul şi cazmaua şi se zbat stăpîniţi de pasiuni elementare, ori se încaieră în dezlănţuirea unor explozii instinctuale. Nimic din toate acestea în noul roman *Enigma Otiliei*. Teoreticianul atît de avîntat şi paradoxal al primitivismului literar ne prezintă un roman urban (şi scris cu o perfectă urbanitate) în tradiţia lui Balzac, dar şi a romanelor de atmosferă, cu un vag parfum desuet, dar într-un stil de o modernitate indiscutabilă. El ţine cumpăna între proza narativă pură şi cea de aşa-zisă analiză psihologică, cu o uşoară înclinaţie spre prima.

Începutul cărţii vădeşte intenţia autorului de a pune accentul pe Felix Sima, tînărul provincial venit în Bucureşti pentru a urma cursurile Facultăţii de Medicină, şi care dacă nu e personajul principal, e totuşi cel prin care cititorul descoperă şi vede întreaga acţiune a romanului. Tînărul intră în pensiunea tutorelui său legal Costache Giurgiuveanu, bătrîn avar, abulic şi bănuitor, care prin averea sa atrage în juru-i familia surorii sale Aglae Tulea, compusă din Olimpia, Aurica, băiatul înapoiat mintal Titi, tatăl copiilor Simion. Dar în casa lui moş Costache locuieşte şi Otilia, fiica fostei lui soţii, o fată de vîrsta lui Felix, fermecătoare, derutantă, dar şi maturizată de încercările vieţii şi de condiţia ei de orfană.

Scrierea, care părea la început romanul formării personalităţii lui Felix (căci autorul urmăreşte, fără a insista, e drept, debutul universitar al tînărului, preocupările intelectuale, prietenia deschizătoare de noi orizonturi cu un coleg mai în vîrstă, Weissman), îşi mută încetul cu încetul centrul de gravitaţie spre familia lui Giurgiuveanu, a cărui casă devine teatrul unei bătălii surde între rudele ce adastă moştenirea şi bătrînul bogătaş care nu e dispus să cedeze şi să părăsească scena vieţii. Acesta are ca aliat doar pe un prieten mai tînăr, Leonida Pascalopol, moşier şi om de afaceri, dar mai ales ocrotitor discret şi generos al Otiliei, pe care o iubeşte nu fără speranţă.

Scanned with OKEN Scanner

La galeria competitorilor se adaugă curînd şi Stănică Raţiu, avocat fără procese, căsătorit cu una din fiicele Aglaei, Olimpia, personaj inventiv, mobil şi gălăgios, susţinător al unor principii asupra familiei şi a vieţii, ce ni l-ar putea face oarecum simpatic, dacă şi el n-ar fi fost tot atît de lipsit de scrupule ca şi ceilalţi în a se folosi de orice metodă ca să pună mîna pe averea lui Giurgiuveanu.

Presiunea pe care rudele nerăbdătoare şi neliniştite o exercită asupra bătrînului, apărarea lui moale, dar hotărîtă, reprezintă de fapt substanţa romanului, a cărui acţiune e condusă încet, dar sigur spre sfîrşitul inexorabil. Indeciziunea lui moş Costache, ezitarea lui în a-şi lăsa moştenitoare fiica vitregă (fapt care provine din obscura teamă că astfel îşi grăbeşte clipa morţii, pe care nu vrea nici măcar s-o invoce), imposibilitatea rudelor de a-i deduce intenţiile şi a adopta o atitudine în consecinţă, în sfîrşit pericolul continuu ce planează asupra bătrînului şi exasperarea celorlalţi, determină o tensiune neîntreruptă a acţiunii şi reprezintă principala realizare a autorului. În episoade bine legate, deşi lipsite de varietate, eroii se adună, vorbesc, îşi scrutează intenţiile, se spionează, se urmăresc cu o antipatie greu ascunsă sub masca rudeniei şi a unor raporturi de suprafaţă. Pe fundalul acesta întunecat şi sub privirile dezolate ale lui Pascalopol, se desfăşoară idila firavă dintre Felix şi Otilia. Tînărul e la prima lui criză juvenilă, dar fata ştie să calmeze cu inteligenţă totul şi să menţină dragostea lor în limitele unei camaraderii şi prietenii caste.

La sfîrşit, Costache va muri, fără a-şi lăsa averea Otiliei, deşi un atac de congestie cerebrală îi dăduse un grav avertisment asupra a ceea ce se va petrece în casă la moartea lui. Stănică e profitorul de ocazie al decesului bătrînului, căci aflîndu-se singur cu el în ceasul morţii, îl jefuieşte de o sumă considerabilă de bani.

Rămaşi singuri, în casa pe care vor trebui să o părăsească, Otilia şi Felix se despart totuşi, căci fata, urmînd un imbold destul de nelămurit, va pleca cu Pascalopol în străinătate. Aceasta ar constitui enigma.

Oricîte reproşuri s-ar putea face acestei cărţi, este indiscutabil că o experienţă reală de viaţă se degajă din

Scanned with OKEN Scanner

mai toate paginile ei. Se vede limpede că romancierul a ştiut să dezvolte filonul de observaţie realistă din *Cartea nunţii* şi a profitat cu inteligenţă de criticile ce i s-au adus, reluînd într-un cadru mai amplu şi mai puţin static tot ce era valabil în primul roman, adică mediul din „Casa cu molii". Cel de al doilea roman nu mai acuză acea sciziune între episoadele de atmosferă şi placajul modernist cu pretenţii simbolice al intrigii principale. Cu toate că şi în *Enigma Otiliei* autorul scapă uneori din mînă firul acţiunii, pierzîndu-se în episoade lăturalnice, cum ar fi aventura lui Felix cu Georgeta, sau cea matrimonială a lui Titi, în sfîrşit vădind o insistenţă nejustificată pentru cazul patologic al lui Simion, sau pentru figurile de un interes prea facil ca popa Ţuică, romanul are o coloană vertebrală solid construită şi bine articulată. O logică strictă conduce faptele care se acumulează şi se leagă într-un joc al ficţiunii perfect justificat.

Cu atît mai surprinzător (dar surprinzător în alt mod decît l-ar fi dorit autorul) apare finalul. Otilia fuge cu Pascalopol, după ce în noaptea plecării se oferise lui Felix pe care-l iubea, dar care nu profită de împrejurare. Purtarea ei nu e enigmatică, cum ar fi voit-o autorul, ci derutantă. Căci orice act al unui personaj trebuie să intre între hotarele credibilităţii. Admitem că un erou ne poate surprinde printr-un gest neaşteptat, dar romancierul trebuie să creeze cu abilitate condiţiile interne ale producerii lui. Surprinderea noastră nu trebuie să provină din absenţa justificării, ci din felul în care autorul „a ascuns" reacţia posibilă a eroului în împrejurările date. Numai un asemenea deznodămînt poate da acelui personaj „complexitatea" pe care, să zicem, un destin prea linear n-ar conţine-o.

În cazul de faţă însă, nimic nu justifică plecarea Otiliei cu Pascalopol. Nevoia de a se asigura materialiceşte ? Dar fata face cu el o căsătorie de scurtă durată, care seamănă mai mult cu o escapadă, şi, apoi, în momentul fugii ei, Felix e un tînăr bogat, cu o perspectivă strălucită, un om pentru care Otilia are mai mult decît o simplă înclinaţie.

Scanned with OKEN Scanner

A văzut fata în el un element de instabilitate, ca unul ce era prea tînăr pentru viaţa matrimonială ? Ar fi greu de susţinut aşa ceva, căci tînărul e nezdruncinat în sentimentul său şi are o structură sufletească fermă şi o purtare rectilinie.

Dimpotrivă, dorinţa de a evada dintr-un mediu îmbîcsit şi opresiv ? Dar Otilia, deşi nu beneficiase de averea lui moş Costache, a dus o existenţă de răsfăţ, în toate sensurile, cu mult peste ceea ce morala vremii permitea unei fete de condiţia ei. Bătrînul ei tată vitreg i-a acordat cea mai deplină libertate, ba chiar, dintr-o obscură năzuinţă ca fata să se căpătuiască repede, o împinsese spre acea situaţie care i-ar fi permis să se mărite fără zestre.

Nevoia de aventură ? Dar dacă Otilia dorea aşa ceva, nimic nu justifică alegerea lui Pascalopol, om în vîrstă, un voluptos al vieţii tihnite şi mărginite, care nu face pentru ea una din acele absurde şi insolite pasiuni crepusculare, ci are doar un sentiment patern şi molcom la adresa fetei pe care a cunoscut-o de copil. Să admitem că în Otilia mocnea o plictiseală nemărturisită la adresa unui studios fără fantezie şi cam limitat, cum ne apare în final Felix. Dar atunci romancierul trebuia să construiască figura lui Pascalopol cu nişte linii de contrast mai pregnant faţă de tînărul său rival. Nu e însă cazul. Şi, aici, am trimite la figura Olguţei din mult huliţii *La Medeleni* ai lui Ionel Teodoreanu, care aminteşte atît de bine pe eroina noastră şi căreia i-a servit indiscutabil de model. Furtunoasa idilă a Olguţei cu aventurierul Vania este un gest ieşit din comun, dar nu lipsit de justificare, căci corespunde unei nevoi de afirmare într-un fel a firii ei voluntare, e un rezultat al fascinaţiei pe care misteriosul erou o exercită asupra ei, în sfîrşit e un act de rebeliune la adresa conformismului unor oameni de felul lui Mircea Balmuş.

În romanul lui Călinescu însă, cei doi rivali sînt prea de tot asemănători. Pentru a le egaliza poate şansele la mîna Otiliei, autorul i-a uniformizat fără să vrea. Oricine observă că Felix e o variantă mai tînără a lui Pascalopol. La vîrsta acestuia din urmă, el va deveni (şi în roman ni se şi spune că devine) un om serios, de carieră

Scanned with OKEN Scanner

solidă, respectabil, cu o curiozitate pentru problemele culturii şi în egală măsură un ins dedicat familiei, profesiei, cultului valorilor convenite. Ce o îndeamnă pe Otilia să-l părăsească pentru Pascalopol ? Gestul ei nu se poate justifica în nici un chip şi destinul eroinei e, din această cauză, nu enigmatic cum ar fi vrut autorul, ci frînt.

Explicaţia, dar nu şi justificarea, e de căutat în filozofia feministă a autorului, ceea ce noi vom încerca să facem. G. Călinescu e, indiscutabil, un misogin. Ca şi Weininger, pe care Felix îl comentează în prima parte a romanului, el nu crede în realitatea şi vocaţia spirituală a femeii. Pentru amîndoi, femeia este doar o fiinţă de structură cu totul inferioară bărbatului şi care simulează viaţa sufletească, printr-o abilă mistificaţie ce nu poate fi susţinută decît sub condiţia subjugării partenerului, deci a seducţiei. G. Călinescu va găsi o vină lui Camil Petrescu în faptul că acesta prezintă în romanele sale unele femei care decepţionează pe bărbatul ce şi-a făcut despre ele o concepţie inadmisibil de înaltă. Dar numai prin aceasta criticul se dovedeşte un misogin, căci (admiţînd că acuzaţia ar fi justificată) năzuinţa lui Camil Petrescu, chiar dacă e irealizabilă, trădează tocmai faptul că peste toate amărăciunile realităţii contrazicătoare, autorul *Patului lui Procust* ştie să pună, ca o stea polară, ca un vis, însăşi ideea de femeie.

Dimpotrivă, G. Călinescu consideră că platitudinea e condiţia normală a femeii şi-l ceartă pe Camil Petrescu cînd acesta e contrariat şi îndurerat descoperind acest lucru. Pentru el, observaţia, analiza lucidă şi insistentă trebuie eliminate aprioric din socotelile celui care vrea să se bucure cu adevărat de farmecul unei femei.

Aceasta ar fi explicaţia evoluţiei coborîtoare a eroinei sale în roman — şi, prin generalizare, linia firească a destinului oricărei femei. Otilia este astfel trivializată injustificabil. Autorul ne-o prezintă în final ca pe un fel de aventurieră internaţională, părăsindu-l pe Pascalopol pentru a se căsători cu un conte şi ducînd o existenţă de femeie întreţinută în medii exotice.

Spre surprinderea dureroasă a lui Felix, şi nu mai puţin a cititorului, Pascalopol, pe care eroul nostru îl

Scanned with OKEN Scanner

întîlnește după mai mulți ani, îi arată acestuia o fotografie reprezentînd o Otilie de nerecunoscut, în noua ei ipostază de platitudine și de maturizare feminină. „Noi nu trăim decît cinci-șase ani," își amintește Felix o constatare amară a ei, de mult.

Dar viața unei femei nu e, contrar susținerilor lui Weininger, numai animalitate. Fatalitatea biologică lovește în egală măsură și pe bărbat. Frumusețea unei femei nu e un simplu reflex al fiziologiei, ea poate avea tot felul de întruchipări. O femeie seducătoare la orice vîrstă, cum pare a fi această Otilia, înseamnă că posedă un farmec de alt ordin decît cel al vîrstei juvenile, și pe care știe să-l folosească cu inteligență. Numai acest fapt dovedește că ea are un suflet, dar nu numai în sens moral, ci și în sensul greu, metafizic, pe care cuvîntul îl capătă în terminologia negurosului Weininger. Adică tocmai ce i se contesta.

A-ți închipui că o femeie are de ales între a fi o întreținută, eventual de lux, sau a cădea în condiția mizerabilă a asexuatei Aglae, dovedește cel mai negru misoginism și înseamnă simpla aplicare la o realitate prin excelență surprinzătoare, a unei scheme mentale prea de tot meschine. Nu există o enigmă a femeii în romanul lui Călinescu, tocmai pentru că o explicație ni se dă (și încă cea mai plată cu putință), interzicîndu-ni-se astfel jocul tuturor interpretărilor posibile.

Tot nejustificată, dar într-un grad mult mai redus, e evoluția lui Stănică Rațiu. În masa competitorilor care-l asediază mai mult mutește pe moș Costache și care se leagă cu docilitate și fără fantezie conduși de sora acestuia Aglae, mereu brutală și neinspirată, Stănică reprezintă o voce de cu totul alt timbru. Avocat fără clientelă, veșnic disponibil, palavragiu fantezist și urzitor de mici intrigi, el are multe trăsături amabile, ceea ce aruncă asupra lui o brumă de simpatie. Împins de un adevărat geniu al combinațiilor mărunte, el e mai mult un imaginativ pe plan minor decît un ticălos și toate manevrele lui iau la un moment dat aspectul unui joc de-a dreptul gratuit. E deci cu atît mai surprinzător că autorul îl pune pe acest erou să facă gestul decisiv

Scanned with OKEN Scanner

din care se trage moartea lui moș Costache, adică să comită un asasinat.

Chiar cu aceste rezerve, *Enigma Otiliei* e cea mai bună scriere a lui G. Călinescu în domeniul ficțiunii. Acest roman onest, bine construit, produs tardiv al unei mari școli literare ce pare a reînvia straniu cu aerul ei desuet, în veacul nostru al tuturor „experiențelor" îndrăznețe, e un model de creație indiscutabilă, de spirit de observație just aplicat la un univers restrîns și cu totul particular. Fără a prezenta alte analogii, el seamănă măcar prin acest efect cu *Adela* a lui G. Ibrăileanu — o capodoperă a unei literaturi de „profesor" care a citit cîteva cărți bune, le-a asimilat cum trebuie și a știut să nu se depărteze de exemplul lor — în sensul că e și el ca și acela un derivat din lecturi și observație restrînsă, totul fără îndrăzneală, dar la cel mai onorabil nivel. În cadrul unei literaturi mai vechi și mai vaste, el s-ar pierde printre încă multe, multe alte romane ; considerat în peisajul autohton, el va face totdeauna figura cea mai bună și va oferi o lectură plăcută prin vioiciunea tonului și cele cîteva figuri memorabile.

A fost indiscutabil un mare succes în cariera lui G. Călinescu, în tot cazul singura lui scriere care n-a stîrnit furtună, nici măcar furtuna care avea să nu-i lipsească pînă în anii de glorie, adică cea într-un pahar cu apă. Romanul consacrase o vocație de creator epic. De aceea, după toate încurajările pe care critica și buna primire a publicului le suscitaseră, cititorul era în drept să aștepte alte producții, pe cît s-ar fi putut, de același nivel și gen.

Surpriza a fost totală. *Bietul Ioanide*, apărut la peste un deceniu mai tîrziu (în 1953, dar scris în 1948 ?) reprezintă o schimbare fundamentală a concepției autorului asupra artei sale de a scrie și o lărgire cu totul neprevăzută a perspectivelor de desfășurare epică. Desfidem pe cel care ar pretinde că fără să citească numele autorului pe copertele ambelor cărți ar putea să-și dea seama că ele au fost scrise totuși de una și aceeași persoană. Avem de-a face cu un roman-fluviu, un roman cu o deschidere cuprinzătoare, ca să nu spunem infinită, îmbrățișînd eroii mulți și spații mari, dintr-o societate văzută în aspectele ei istorice și sociale cele mai gene-

rale, în sfîrşit, un roman de specia celor pe care G. Călinescu le condamna sarcastic în perioada anilor 30. Consecvent cu sine însuşi, el ar fi trebuit să scrie, dacă s-ar fi apucat să recenzeze această carte :

> „...e romanul-şarpe, romanul tren de marfă cu 100 de vagoane tîrîte lent, romanul, într-un cuvînt, în sute şi mii de pagini în care un detaliu de aici se sprijină pe o pagină de dincolo. Cînd nu e o socoteală editorială, metoda aceasta se bizuie pe o iluzie ; pe aceea că din grosimea cărţii iese impresia de grandoare sau măcar de «viaţă». Criticile sînt de altfel invariabile : astfel de cărţi par «tranşe de viaţă», existenţa însăşi în mişcare. Iată o eroare plăcută criticii române. Însă orice scriere masivă cu multe fapte adevărate şi puţin încîlcite şi alternate dă sentimentul vieţii, adică trezeşte în noi interesul pentru viaţa de dincolo de carte, dar sentimentul acesta e şui şi arbitrar, fiindcă despre orice poţi spune că «trăieşte» şi e «rupt de viaţă». Una e viaţa vieţii şi alta e viaţa cărţii. Cartea trăieşte pe planeta ei proprie, care are această însuşire că nu poate fi determinată dimensional. O schiţă de trei pagini e uneori mai vie decît înghesuiala a o mie de pagini de roman. Şi mai este o chestiune : o operă de artă trebuie să fie bună oriunde, în toate organele ei. Un vin care nu-şi trădează gustul decît băut cu găleata e o apă vopsită ! (*Ulysse, p.* 296—297.)

Şi totuşi cu o astfel de scriere se prezenta cititorului G. Călinescu la două decenii după ce riscase ironiile de mai sus la adresa romanului-fluviu. Îşi modificase între timp părerile, aşa cum făcuse şi Camil Petrescu, susţinătorul exclusivist al romanului proustian, întors la sfîrşitul carierii sale la romanul-cronică de tip foarte narativ ? Sau teoreticianul G. Călinescu era şi în acest punct în conflict cu romancierul G. Călinescu, aşa cum s-a mai întîmplat să constatăm şi privitor la romanul rural ? În tot cazul să notăm (dar nu ca o simplă ironie) că şi teoreticianul se găsea uneori în conflict cu sine însuşi. Astfel cînd va vorbi despre *Ion*, care e un model de roman-fluviu (imaginea apare chiar în textul lui Călinescu din

Scanned with OKEN Scanner

Istoria literaturii române, p. 649), el va exalta tocmai calităţile acestui gen, iar cînd va vorbi de *Răscoala*, va relua comparaţia cu vinul şi cu apa vopsită, dar răsturnîndu-i termenii : „Frazele [din acest roman], considerate singure, sînt incolore ca apa de mare ţinută în palmă, cîteva sute de pagini au tonalitatea neagră-verde şi urletul mării".

Oricum ar fi, tranziţia aceasta de la microcosmosul vieţii de familie din *Enigma Otiliei* la planul larg al vieţii sociale din romanul-frescă *Bietul Ioanide* reprezintă nu numai o ciudăţenie în cariera de romancier a lui G. Călinescu, dar şi o necunoaştere de către el a puterilor sale artistice. Azi, cînd avem posibilitatea de a privi într-o perspectivă mai îndepărtată abundenta operă scrisă de el, putem afirma cu toată siguranţa că talentul lui nu era adecvat operelor de mare anvergură. Îi lipseau cu totul spiritul de sinteză, capacitatea de a construi, simţul arhitectural pentru un amplu edificiu şi, poate, chiar o funciară coerenţă. Cu toată enorma sa hărnicie şi volumul mare al unora din scrierile sale, G. Călinescu era de fapt un scriitor cu vocaţia genului scurt, foiletonistic, şi trebuia să rămînă la proporţiile eseului impresionist, de mică întindere. Un Iorga, un Arghezi aparţin aceluiaşi tip intelectual, care va fi pe un plan mai jos şi cel al unui Ibrăileanu, sau al unui Ralea. Faptul că Iorga n-a izbutit în teatru, sau Arghezi în roman, provine de aici, şi nu le scade meritele enorme, dar care trebuie căutate în altă direcţie.

Revărsarea în romanul de vaste proporţii a fost pentru G. Călinescu o mare eroare. O spunem cu certitudinea că nu greşim şi că tocmai neadecvarea mijloacelor sale artistice la un gen dat e cauza principală a eşecului acestei cărţi şi a celei care i-a urmat — şi denotă o scădere dureroasă a facultăţilor sale critice, fapt ce se va vădi şi în alte împrejurări.

Vorbeam de surpriza pe care a constituit-o apariţia romanului *Bietul Ioanide*. Dar dacă schimbarea fundamentală a modalităţii artistice e un fapt vădit, romanul acesta nu a răsărit chiar din neant. Între 1938 şi 1949 G. Călinescu a mai scris cîteva opere de imaginaţie, dintre care *Şun* e cea mai importantă şi-l conţine *in nuce*

Scanned with OKEN Scanner

pe *Bietul Ioanide*. În ansamblul operei lui G. Călinescu acest dialog filozofic despre poziția înțeleptului în societate e poate cea mai importantă scriere pentru cel care vrea să determine filozofia socială a autorului și ideea pe care acesta și-o făcea despre sine. *Mitul mongol* este o înscenare în spațiu legendar sau exotic a unei probleme care-l va munci pe G. Călinescu cu deosebire în ultimele două decenii ale vieții sale și ar reprezenta trecerea de la tipul „mizantropului" pe care-l ilustrase mai înainte, la cel al „optimistului" în care i-a plăcut să se vadă în ultimii ani. Pentru cunoașterea omului social și moral, utopia aceasta politică, în același timp biografie ideală, e un text capital.

Altă scriere ce poate interesa pe cercetător e *Fata răpită*, capitol inițial al unui roman abandonat, publicat în *Revista Fundațiilor* (anul XII, 1946, nr. 7.). G. Călinescu nutrea un oarecare interes pentru romanul polițist și se mira că un Camil Petrescu îl respingea cu vehemență. *Fata răpită* ar fi fost un fel de roman cu intrigă polițistă, plasată în mediul provincial autohton, deci de observație „balzaciană". Unui profesor din Iași, pierdut cu totul în preocupările cărturărești, îi dispare pe neașteptate unica fată. După căutări disperate, familia dă la ziar clasicul anunț. Se înfățișează un tînăr inginer din București care se oferă să o ajute. El îl scoate pe profesor din bîrlogul lui și-l poartă prin tot soiul de peripeții, ca Mephisto pe doctorul Faust, pînă la tînăra lui progenitură, care de fapt nu fusese răpită, ci fugise de acasă chiar cu tînărul salvator. E deci doar o schiță de roman, care tratată în ton burlesc și caricatural ar fi dat poate un lucru interesant, căci în această direcție mergea vocația lui G. Călinescu.

Așadar, un roman cu pretenții de simbol, altul îndreptat spre cea mai simplă celulă socială, o povestire detectivistă, un „mit mongol" și o frescă vastă reprezintă recolta destul de surprinzătoare a eforturilor de creator epic ale autorului nostru. Trecerea de la o modalitate la alta înseamnă de cele mai multe ori un veritabil salt mortal și cititorul e îndreptățit să se mire și să se întrebe dacă are de-a face cu un artist polivalent, care-și caută formele diverse de expresie a personalității

Scanned with OKEN Scanner

sale, sau e vorba pur și simplu de un autor care nici pînă spre apusul vieții n-a ajuns să-și precizeze idealul și direcția artistică. Fără a subscrie la sentința lui Vladimir Streinu, după care G. Călinescu practica „pe cont propriu vacuitatea de convingeri, la adăpostul unui splendid talent literar" (*Tremuricii* în *Pagini de critică literară*, 1968, vol. II, p. 409), vom putea spune că el se menține încă în formula dongiovannismului cerebral (cum ar fi spus maestrul său din tinerețe G. Papini). Surprinzătoarea sa propensiune de a scrie în mai multe genuri ni se pare, judecînd după rezultate, mai curînd imposibilitatea de a-și găsi vocația. El scrie cu aplicația unui om care frecventează tot soiul de genuri, după ce a citit multe, fără a reuși să pună în valoare o experiență superioară în vreunul dintre aceste domenii.

Romanul *Bietul Ioanide* vrea să dezvolte problematica din *Șun* prin procedeele de roman senzațional din *Fata răpită*. Rezultatul e firește un hibrid. Autorul nu posedă mijloacele de a crea viața și nu știe construi. Psihologia personajelor e fără nici o profunzime și procedeele de caracterizare, ce și-ar putea găsi locul în schițarea unor galerii de portrete, nu într-un roman de mare mișcare epică, sînt cu totul rudimentare. Anumiți doctori ai criticii au văzut în această scriere, în care greu de tot se poate găsi subiectul, o reprezentare a poziției unui creator de geniu într-o societate neînțelegătoare. E posibil ca aceasta să fi fost și intenția autorului, dar modul de tratare a temei e cu totul neserios. Tonul romanului e acela al comentariului locvace, cu efecte, de cele mai multe ori de șarjă. De lucrul acesta ne dăm seama de la primele pagini.

Sîntem într-o societate de intelectuali care se adună la un negustor de obiecte de artă, discută lucruri fără nici un interes, bîrfindu-l ușor pe arhitectul Ioanide, invitat și el, dar care întîrzie. E un capitol de prezentare a personajelor în care ne izbește de la început ciudățenia numelor. Ele ne duc cu gîndul la procedeele rudimentare ale primilor noștri scriitori, la epoca în care ei credeau cu naivitate că pot caracteriza pe oameni prin nume și-i botezau Rîmătorian, Clevetici, Pungescu, Colivescu, Bursuflescu, Ferchezeanca, Lipicescu etc. La G. Căli-

Scanned with OKEN Scanner

nescu, un tip infatuat se va numi Pomponescu, un personaj fricos Sufleţel, alţii Gulimănescu, Smărăndăchescu, Gaittany, Gonzalv Ionescu (acesta e numele unui profesor din secolul trecut care a existat realmente, dar pare şi el neverosimil), Dan Bogdan, în sfîrşit o cucoană, mare colportoare de ştiri, Doamna Farfara etc. Ei s-au strîns în jurul unui pendul lucrat cu mare artă, a cărui bătaie muzicală o aşteaptă — şi Ioanide apare şi el, dar exact la bătaia ceasului (mod de a spune că pentru asta venise şi că-i dispreţuia pe ceilalţi musafiri !).

Schiţa aceasta de prezentare vădeşte din capul locului incapacitatea romancierului de a-şi vedea personajele în mişcare. Dar nu numai atît. Cînd le va pune să acţioneze, el face în aşa fel încît o grosolană intenţionalitate va întovărăşi toate apariţiile lor în scenă. Se vede cît de colo cum autorul le mişcă sforile, îi agită fără nevoie, îi îmbrînceşte. Nici o clipă autonomia pe care romanul „obiectiv" o pretinde ca un dat preliminar — căci fără ea nu se poate constitui acţiunea — nu se realizează. Totul e gros, apăsat şi caricatural în acest roman. Atîta timp cît autorul se menţine în genul burlesc, lucrurile, măcar că plictisesc prin automatismul repetiţiei, sînt încă de admis. Dar acţiunea se revarsă curînd pe o suprafaţă socială mult prea largă, personajele vor să devină reprezentative pentru o anumită mentalitate, corespunzătoare unui foarte precis moment istoric, iar mai la urmă, evenimentele iau o întorsătură dramatică şi un ton tragic care cer cu totul alte mijloace artistice decît persiflarea violentă a personajelor şi comentariul fastidios al actelor lor extravagante.

Unui roman-fluviu nu i se poate pretinde, desigur, unitate de acţiune, dar cititorul trebuie lăsat să priceapă clar intenţia autorului, care mişcă cu inteligenţă totul, în aparenta dezordine. Ce se poate însă spune despre *Bietul Ioanide* ? Aici ar fi vorba de un arhitect, artist îndrăzneţ şi om de cultură universală, care duce o existenţă bizară atît în familia sa, cît şi în societatea mai largă pe care o frecventează. Ioanide are cincizeci de ani, e un om plin de iniţiative artistice, ba nu dispreţuieşte nici aventurile erotice, chiar cu două din fiicele unor prieteni de ai săi — totul petrecîndu-se sub ochii

mult prea indulgenți ai celei pe care autorul vrea s-o prezinte drept exemplara soție a eroului. Cei doi copii ai arhitectului, lăsați liberi de orice supraveghere părintească, ba chiar de orice îndrumare firească într-o familie de oameni normali, alunecă în rîndurile unei mișcări de dreapta, băiatul Tudorel, prin adeziunea naivă la un program în aparență eroic, și ca un protest la adresa familiei, iar fata, Pica, îndrăgostindu-se de una din căpeteniile mișcării, Gavrilcea. Sfîrșitul lor va fi tragic, dar aceasta nu va tulbura sufletul imperturbabil al tatălui lor, care construia tocmai o mare biserică, în care-și va converti durerea pierderii celor doi copii, după o rețetă livrescă prea facilă ca să fie și convingătoare.

Nici celelalte personaje nu au vreo evoluție, ceea ce e tot una cu a spune că nu au nici existență. Determinarea lor în timp și spațiu se face prin formule verbale și prin gesturi automate. Gaittany va spune necontenit: „E în regulă ! Ce faci dumneata e eminent, ești cel mai mare arhitect român !“ Sufleţel va invoca la supărare zeii Olimpului, și așa mai departe. Automatismul caracterizează pe cele mai multe din personajele romanului, fapt care anulează tocmai formula pe care ele trebuiau să o ilustreze. Căci lungii desfășurări (pe pagini numai, din nefericire) a acestui roman, nu-i corespunde și o necesară evoluție a lumii pe care vrea s-o reprezinte: Gonzalv Ionescu va alerga după știri privitoare la catedra sa universitară pînă va cădea răpus de apoplexie, Conţescu va trage să moară în tot cursul romanului spre exasperarea primului, dar mai cu seamă a cititorului, Smărăndăchescu și Smărăndăchioaia vor fi veșnicii inofensivi colectori de mici noutăți, Hangerliu va mînca semințe și va privi cu nonșalanță totul, pînă în ceasul morții, Sufleţel va sta cufundat în deliciile vieții casnice etc.

Cu un procedeu, pe care criticul G. Călinescu l-a blamat de atîtea ori la Cezar Petrescu, romancierul G. Călinescu își închipuie că-și poate caracteriza eroii prin discursuri și discuții. Personajele sale vorbesc și se descriu singure ca în monoloagele lui Alecsandri unde eroii ies la rampă și-și debitează numărul. Acest sistem e împins pînă într-acolo, încît autorul dă la un moment dat

schiţa grafologică a unui personaj, făcută de un expert, ca să-l caracterizeze. În loc să-i lase să acţioneze, să se mişte liber, el îi îmbrînceşte, îi laudă şi-i blamează, dar mai ales îi îneacă în vorbe. Nici o realitate nu prinde viaţă în paginile acestea violente, din care eroii ies pe cît de neprecizaţi pe cît sînt de încărcaţi de adjective. Dar, vai ! cu adjective, spunea bătrînul Flaubert, nu se poate face un roman.

Şi, într-adevăr, cu asemenea paiaţe locvace şi ţipător vopsite nu se poate închega o lume. Singurul personaj cu o evoluţie încheiată în conformitate cu actele sale e Pomponescu care, spre deosebire de ceilalţi, e pus totuşi să facă ceva. Acesta e un arhitect şi om politic, simpatizant în oarecare măsură al mişcărilor de dreapta. Membru în diferite cabinete ministeriale, ca personalitate independentă, el face greşeala de a intra într-un guvern care la un moment dat încearcă să reprime mişcarea fascistă. La căderea guvernului, foştii săi prieteni îl ameninţă cu moartea şi Pomponescu, crezînd în eternizarea situaţiei şi văzîndu-se părăsit de toţi, îşi consideră cariera sfîrşită şi se sinucide. E singurul accent mai uman care străbate din lumea aceasta de maniaci şi oameni reduşi sufleteşte, dar figura lui Pomponescu e cu totul înecată şi strivită în învălmăşeala generală.

Este interesant de constatat că viciul fundamental al romanelor lui G. Călinescu a fost intuit încă de la primul de Pompiliu Constantinescu (ale cărui inteligenţă şi recepţiune critică erau exact la nivelul literaturii acestuia). El scria :

> „Mijlocul uniform de a-şi caracteriza personagiile îl găseşte d. G. Călinescu în portretizare. Static şi pitoresc zugrăvite [ele] se succed (...) alcătuind o galerie destul de interesantă, dar prea decorativă, într-o acţiune vizibil exterioară. Portretistul cunoscut din critica impresionistă reapare cu toate văditele lui calităţi, dar nu apare consecvent şi romancierul. În *Cartea nunţii* absentează acea mişcare epică, zbatere lăuntrică profund vitală, care să transforme nişte colorate portrete în fiinţe vii cu o logică interioară echivalentă cu o nouă existenţă. Ceea ce era trăsătură de romancier în bio-

Scanned with OKEN Scanner

grafia lui Eminescu, adică plenitudinea portretistică, aici pare, în chip ciudat, procedeu de caracterizare critică. Interferențe firești pentru talentul d-lui G. Călinescu, valoroasele portrete rămîn nu mai puțin deficiente pentru romancier. Portretistul de mare virtuozitate este savuros în amănunte considerat, dar dă acțiunii nu știu ce lunecare specioasă peste viață și oameni." (Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, vol. II, p. 211—212.)

În *Bietul Ioanide*, eroarea se agravează tocmai pentru că „mișcarea", a cărei absență o regreta Pompiliu Constantinescu în *Cartea nunții*, există, dar nu e intrinsecă acțiunii, ci e ca o vîlvătaie artificială întreținută cu voință, iar „portretele" se constituie parazitar într-o scriere în care lipsesc tocmai ceea ce e mai important într-un roman : sufletele.

De altfel, din timpul în care G. Călinescu elabora acest roman datează un text extrem de important care trădează tocmai preocuparea de tip. E vorba de articolul *Caracterologice* din *Revista Fundațiilor* (XII. nov. 1945). Acolo criticul ia poziție față de preocupările unor psihologi germani și în special față de știința caracterelor preconizată de Emil Utitz, tratînd ironic felul lui de a vedea, dar, de fapt, foarte interesat de el. Opunînd metodei scientiste a savanților germani pe cea personală, impusă „de natura observației", el propune cinci analize caracterologice „prin unghiul categorial al adaptabilității". E vorba în realitate de cinci tipuri de maniaci, posedați de cîte o idee și reduși sufletește pînă la caricatură. Toată plăcerea cititorului e de a urmări insistența gravă și ironică cu care autorul articolului își dă aerul că e cucerit de propria-i fantezie și o prezintă ca pe un dat de observație strictă, dar fără... *Wissenschaft*.

Cititorul ar putea trece amuzat peste aceste texte dacă nu l-ar opri imediat constatarea că în această aparent nevinovată glumă se ascunde însuși principiul după care sînt plăsmuite personajele din *Bietul Ioanide*. Tehnica prezentării lor e cea a portretului și acesta e făcut dintr-un cumul de notații, note și calificative, evident cu scăderea corespunzătoare a factorului viață. Căci „portretul" nu e un scop și nici o condiție a literaturii epice,

Scanned with OKEN Scanner

ci unul dintre procedeele cele mai rudimentare ale unei simple formule de artă : el ţine de cea mai desuetă înţelegere a realismului, de concepţia naivă a reproducerii şi construirii topografice sau fotografice. Un personaj poate trăi foarte bine în literatură chiar atunci cînd nu e descris.

S-a spus că *Bietul Ioanide* reprezintă conflictul dintre un creator genial şi o societate obtuză. Tema nu-i imposibilă, dar e prost tratată. Cine este Ioanide ? Un creator nerealizat din vina altora, un om căruia i se pun piedici mai mult decît oricărui alt profesionist al artei ? Dar Ioanide lucrează, e profesor universitar, are mulţi admiratori şi adversari invidioşi, e un om ale cărui merite sînt recunoscute chiar şi în străinătate. În ce constă conflictul dintre el şi lume ? În ambiţiile lui prea mari, în visele irealizabile într-o lume de interese prea mici ? Dar aceasta e situaţia oricărui artist, şi totdeauna pentru el va exista o anumită insatisfacţie provocată de diferenţa dintre real şi ideal. Ce ar putea oferi interes ar fi depăşirea acestui punct, intrarea într-o împrejurare anume care să poată constitui un motiv de conflict adînc, existenţial.

În *Bietul Ioanide,* poziţiile protagoniştilor sînt prea nelămurite ca să justifice o luare de poziţie pro sau contra lor. De altfel, romancierul tratează lumea aceasta ca un pamfletar, caricaturizînd-o implacabil, încît nimeni nu poate înţelege de ce totuşi Ioanide se complace în ea. Dacă arhitectul ar fi un om cu totul cufundat în lumea artei sau a meseriei sale, un om peste care universul înconjurător şi istoria dau năvală, lucrurile ar avea justificare. Dar nu e cazul, căci Ioanide se învîrteşte peste tot, cunoaşte şi urmăreşte totul cu curiozitate, deşi în vorbe e un nepăsător ! El e mereu centrul unor întîmplări de cele mai multe ori nesemnificative, autorul judecă actele celorlalţi în raport cu el, vede lucrurile prin el.

La un moment dat, arhitectul primeşte comanda construirii unei catedrale şi peripeţiile acestei afaceri ar vrea să facă din monumentul ce se ridică încetul cu încetul un simbol al eforturilor unui artist pentru realizarea unei opere într-o societate ostilă. Dar pretextul e

Scanned with OKEN Scanner

rău ales, căci nu e de conceput ca autoritatea de stat din vechiul regim să pună piedici cuiva numai pentru că acesta vrea să construiască o biserică. Conflictul e factice şi disputa arhitectului cu Patriarhia, cu guvernul, cu Ministerul de Război (!?) e ridiculă şi imposibilă în împrejurările descrise. Dacă autorul ar fi ales alt mod de a figura o opoziţie, de pildă conceperea unui plan de sistematizare care să dezvolte un cartier de săraci, lezînd interesele cîtorva potentaţi, sau să prezinte pe autorul unei idei insolite, dar juste, în conflict cu un grup de interesaţi ce vor ca ea să nu se impună (conflictul din *Un duşman al poporului* de Ibsen), lucrurile ar putea căpăta relief şi verosimilitate. Dar aşa, totul pare arbitrar şi confecţionat. Disputa lui Ioanide cu forţele ostile ia aerul unui conflict de interese mărunte între el şi Pomponescu, adică un fapt fără nici o semnificaţie mai generală.

E drept că despre această catedrală ni se sugerează că e vorba de un monument de factură neobişnuită şi deci aversiunea conformiştilor ar porni de aici. Dar mai apoi ni se arată că arhitectura bisericii (de fapt o adaptare a stilului neoclasic) cîştigă aprobarea tuturor, ba chiar şi pe cea ocultă a mişcării fasciste şi a mediilor conservatoare reprezentate de prinţesa Hangerliu.

Unde e dar conflictul ? Simbolul, dacă aşa ceva a urmărit autorul, e distrus. Nici istoriceşte împrejurarea nu se susţine, pentru că ţara noastră a fost între cele două războaie teatrul multor experienţe artistice de avangardă, fără ca opoziţia să iasă din planul unor polemici fără urmări şi a unor mici aranjamente de culise. De-altminteri, acţiunea lui Ioanide e pornită din iniţiativa unui politician al vremii care-i pune la dispoziţie mijloacele materiale şi-l apără de meschinele şicane ale lui Pomponescu.

Iar dacă ne îndreptăm spre cealaltă latură a problemei, în faţă ni se ridică alte, dar tot atît de grave, nedumeriri. Care e lumea cu care Ioanide ar fi în conflict ? Aceea a lui Pomponescu, Gaittany, Gulimănescu etc. ? Dar Ioanide aparţine acestei lumi şi se deosebeşte de ea doar printr-o căutată neglijenţă vestimentară şi printr-un anume aer de frondeur cu care epatează pe cucoane. În

Scanned with OKEN Scanner

fond, oamenii aceştia îl stimează pe Ioanide şi-l invidiază, căci înţeleg prea bine că arhitectul disprețuieşte succesul social numai pentru că nu-l confundă cu valoarea absolută. Conflictul dintre ei şi artist e iluzoriu sau prost conceput.

În schimb, Ioanide îi disprețuieşte fățiş, îi insultă de cîte ori poate, şi totuşi, inexplicabil, le caută tovărăşia. Nimeni nu poate înţelege ce vrea el în mijlocul acestor „dobitoci" şi de ce aceştia îi suportă cu atîta indulgenţă toanele. Un om superior nu se poate însă complace în admiraţia stereotipă şi permanentă a unor nătîngi, el ar trebui să caute prieteni sau discipoli, în sfîrşit să încerce a realiza o comuniune sau măcar o apropiere de oameni de aceeaşi factură sau cu aceleaşi aspiraţii. Nimic din toate acestea în purtarea arhitectului, a cărui omniprezenţă prin saloane e tot atît de nejustificată ca şi imensa toleranţă a celor pe care, în vorbe, îi disprețuieşte.

Or aici e un viciu care depăşeşte nivelul unor observaţii de suprafaţă şi atinge însăşi structura romanului. Este clar că figura lui Ioanide trebuie să se constituie pe nişte elemente de contrast. Autorul ştie că un „caracter" se poate defini şi valorifica mai bine în adversitate cu celelalte. Toţi eroii romanului realist au de luptat cu ceva, şi de cele mai multe ori nu numai cu alţi eroi, ci cu aceştia în măsura în care sînt personificări ale unor forţe sociale sau ale unor structuri morale greu de schimbat.

Numai că o figură literară nu poate fi definită printr-un enunţ, ci trebuie să-şi dovedească virtuţile în acte. Un romancier „obiectiv" va crea, de aceea, situaţiile în care eroii săi să se poată individualiza, preciza sau măsura unii cu alţii. Un Ahile nu-şi poate învîrti carul de război în luptă cu pigmeii, ci va trebui să aibă drept adversari oameni ca Hector, tovarăşi şi rivali ca Patrocle şi Aiax, comandanţi ca Agamemnon. Altfel tot ce ar pretinde despre el Homer nu mai are nici o noimă şi din figura acestui personaj va rămîne doar eticheta.

În cazul nostru, ce legătură se poate stabili între Ioanide şi ceilalţi eroi ai romanului ? Partea lui în acţiune e negreşit cea a leului, dar acţionează el ca atare ? Sau e un simplu observator, care-şi consumă existenţa fără a

Scanned with OKEN Scanner

avea vreo legătură de necesitate cu nici unul din ceilalți eroi ? Negreșit că nu se poate cere ca eroul principal al unui roman să fie neapărat și cel care ocupă scena mai mult decît personajele secundare, dar el trebuie să fie centrul acțiunii, în tot cazul, cel implicat (chiar prin absență) în momentele cele mai semnificative. Și ca să ne întoarcem la exemplul pe care l-am dat, *Iliada*, operă eminamente clasică, ne oferă un genial model de scriere în care centrul de gravitate al acțiunii e în afara ei. Ahile aproape că nu acționează în lunga înșiruire de cînturi ; dar e prezent în toate momentele epopeii, mai determinant decît destinul. Cînd intervine și el, la urmă, marea desfășurare epică se precipită dintr-o dată spre deznodămînt. *Iliada* ne oferă în cazul lui Ahile un exemplu de caracterizare indirectă și aceasta ar fi putut deveni și situația lui Ioanide, dacă întîmplările la care ia parte ar fi fost semnificative și el s-ar fi învîrtit între altfel de oameni decît caricaturile acestea grotești și inofensive.

Fără îndoială că autorul a vrut să facă din arhitect marele personaj al romanului și purtătorul de cuvînt al ideilor sale estetice și morale. Încercarea e însă un penibil eșec. Ioanide nu e mai viabil decît ceilalți și dacă ar fi să dăm numele de personaje aparițiilor umane din acest roman (ceea ce ar fi foarte greu de admis), el e cel mai odios dintre toate. Purtarea lui nu reprezintă o anumită linie ideologică și de conduită față de o lume plată și blamabilă, ci e ea însăși profund imorală. Scuza ar fi acel legitim egotism pe care opinia comună îl acordă ca un drept marilor artiști. Numai că lucrurile depășesc cu mult limitele admise de orice cod de morală, din orice timp. Talentul sau capacitatea intelectuală nu scuză nimic, căci în literatură toți oamenii trăiesc și sînt de judecat numai sub raport moral. Caracterologia nu ține seama de gradul de inteligență ; nu există, așa cum a arătat chiar G. Călinescu în alt loc, o psihologie a geniului diferită de cea a omului comun. Purtarea lui Ioanide e condamnabilă oriunde și oricînd. Un om egoist și nepăsător care-și tratează atît de abstract familia și-și revendică niște drepturi pe care nici o societate din lume și nici o minte omenească nu i le-ar acorda, cum ar fi acela de a seduce și de a trăi „aproape marital“ cu două

Scanned with OKEN Scanner

fete ale unor prieteni de-ai săi, fără a avea vreun sentiment pentru ele, ci dintr-un simplu amuzament de artist, e profund reprobabil. Indiferența lui la evenimentele vieții sociale nu e o abstragere superioară, sau una naivă de felul celei a livrescului profesor Polizache din *Fata răpită*, ci e doar o formă a funciarei lui inumanități. Nu e de crezut, apoi, că un om care și-a pierdut copiii în împrejurări atît de tragice, la care are și el partea lui mare de vină, să nu aibă o revelație a erorii comise, să nu fie zguduit, să nu tragă pentru existența sa și pentru ceilalți nici o concluzie. Dar fixismul psihologic care formează piatra angulară a concepției lui G. Călinescu despre „caractere" îl face pe romancier să ne prezinte pe eroul său tratînd drept „inconștienți" și „dobitoci" pe autorii materiali ai tragediei, el continuîndu-și existența ca mai înainte, dar devenind ceva mai sociabil, în sensul că după ce și-a construit o casă, invită la noul domiciliu pe mult disprețuita societate.

Figura lui Ioanide, așa cum se constituie ea din enunțurile autorului și prea generoasele lui comentarii subiacente, e numai o simplă dovadă că romancierul nu-și poate susține intențiile și nu e în stare să înjghebeze o lume în concordanță cu datele pe care ficțiunea propusă de el le pretinde. Personajele acestui roman, cînd sînt puse să acționeze, fac exact contrariul a ceea ce autorul afirmase că ar putea face. Să dăm numai un exemplu : Romanul se alcătuiește, în bună măsură, din întîlnirea la un loc a tuturor eroilor, invitați mereu împreună după o destul de nejustificată și simplistă rețetă. Un pretext survine o dată, cînd Gaittany, despre care ni se repetă într-una că e (în opoziție cu Ioanide) un om de lume totdeauna grijuliu să cultive relațiile cu persoanele suspuse, în sfîrșit, un ins de o amabilitate interesată ce se învecinează cu slugărnicia, dă o agapă la „Continental". Sînt invitați, nu ni se explică de ce, o bună parte din eroii romanului și, fapt inadmisibil pentru un om cu știința convenienței sau măcar cu tact, sînt puși alături cei doi inamici, Pomponescu, căruia i s-a rezervat locul din capul mesei, și Ioanide la stînga lui, dreapta fiind ocupată de Ioana Valsamaky, muza indolentă a

Scanned with OKEN Scanner

primului, dar care e pe cale să devină amanta celui de al doilea.

Iată ceea ce nu va face niciodată un om cu o elementară cunoaștere a regulilor mondene ! Dar lucrurile nu se opresc aici. Ioanide întîrzie și de data asta — căci exactitatea e politețea regilor, dar nu și a marilor personalități care trebuie să-și manifeste măcar așa inconformismul față de mizerabilii muritori de rînd, la masa cărora se lasă totuși invitați. În așteptarea lui, un personaj care ca și toți cei prezenți ne e înfățișat de autor ca plin de respect față de Pomponescu și solicitator al celui ce se află mereu printre puternicii zilei, scoate nitam-nisam o revistă străină și începe să citească, solicitat de ceilalți, un articol în care vorbindu-se de arhitectura din țara noastră, se laudă ditirambic opera lui Ioanide și se vestejesc realizările școlii artistice adverse al cărei șef e considerat Pomponescu, prezentînd-o pe aceasta ca o direcție academică, sterilă și fără originalitate.

Autorul numește aceasta o „gafă", dar pentru orice om normal, aici e vorba de o gravă și nejustificată grosolănie, pe care nu numai că adulatorii celui insultat ar fi trebuit s-o zădărnicească, dar amfitrionul însuși trebuia s-o împiedice să se producă. Dar nici pomeneală de așa ceva. Gaittany mai mult decît ceilalți „exultă sincer și regenerat, deși cu moderație spre a nu șoca pe Pomponescu", ne spune mai mult decît naiv autorul, care, în treacăt fie spus, ar putea fi rugat să ne explice cum poate cineva „exulta (...) cu moderație". Scena nu e numai neverosimilă, ci, mai rău, e în contrazicere cu datele enunțate de romancier. Ca să fie posibilă, el ar fi trebuit să ne spună că Gaittany nu cunoaște elementarele reguli ale politeței și că cel care citise articolul era un irresponsabil sau un imbecil. Ceea ce bineînțeles că nu e cazul. Dacă într-o societate ca aceea pe care vrea s-o evoce G. Călinescu, s-ar fi putut petrece o asemenea scenă penibilă, Pomponescu ar fi trebuit să părăsească numaidecît adunarea sau să facă un gest foarte explicit prin care să-și traducă dezaprobarea. Autorul nostru care nu se îngrijește aproape niciodată de logică, afirmă senin că incidentul se termină cu bine, Gaittany, sco-

Scanned with OKEN Scanner

ţîndu-l pe Pomponescu din „catalepsie", cu întrebarea dacă „nu era momentul să ia un aperitiv".

E doar un exemplu din care ne putem da seama de incompatibilitatea categorică la G. Călinescu, cu descrierea firească şi simplă a realităţii, de tip „balzacian". Romanul mişună de scene false atît din punct de vedere al realităţilor sufleteşti ce ar trebui să se definească, cît şi din cel al elementarei logici a faptelor. Dar incapacitatea de a ieşi din grotescul enorm şi a merge înainte pe căile simple, în conformitate cu enunţul acţiunii, e agravată de tendinţa de a da faptelor soluţii mereu insolite. Cu tot staticismul psihologiei eroilor, scrierea e străbătută de o mişcare continuă, ce poartă pe cititor din surprindere în surprindere. Numai că atunci cînd iese din domeniul simplului enunţ, romancierul cade în senzaţional.

Bietul Ioanide conţine cea mai vastă colecţie de lucruri extravagante ce au fost adunate vreodată într-o scriere : o crimă comisă cu pumnalele împotriva unui profesor de nişte tineri, trei execuţii capitale, o încercare de a lua cu asalt o dubă a poliţiei, pentru a salva un condamnat la moarte, o sinucidere cu cianură, o moarte de apoplexie, lichidarea unui personaj politic de către poliţişti deghizaţi ca şi victima în eroii unei piese de teatru de groază, asasinarea din greşeală a unei domnişoare într-un cavou, o urmărire cu arme de foc a unui erou într-un cimitir, asasinarea misterioasă a unui prefect în timpul alegerilor, atacarea simulată a unei primării de ţară de către nişte liceeni mascaţi, care se exersează astfel pentru isprăvi încă mai mari, încercarea de suprimare a unui tip incomod de către poliţie prin intermediul unui fost ofiţer care-l provoacă la duel. E mult. E chiar obositor de mult.

Ni s-ar putea răspunde că asemenea fapte n-au lipsit în respectiva epocă istorică. Dar acumularea lor cu o anumită complezenţă dovedeşte, din partea celui care o face, un soi de imaginaţie dacă nu neagră, în tot cazul revărsată mereu peste albia firescului.

Din nefericire, prin ea nu se realizează o „ordine" strictă şi plauzibilă a universului pe care-l propune au-

Scanned with OKEN Scanner

torul, căci acesta nu-i sporește sau îi deformează consecvent toate dimensiunile, așa cum reușesc toate marile opere ale fanteziei (și în primul rînd Rabelais cu *Gargantua* al său). Lectorul e silit să facă o necontenită raportare la realitate, care se înfățișează însă altminteri de cum o vede G. Călinescu. Rezultatul e că tot acest roman seamănă cu o privire printr-o lupă foarte puternică care curbează și lungește monstruos liniile unei lumi știute și nu o cuprinde în întregime în cîmpul ei vizual : cititorul e lăsat și chiar îndemnat să privească și pe alături de marginea ei și să vadă atunci lumea pe care-o cunoaște foarte bine intrînd în concurență cu cea propusă. Este exact ceea ce se întîmplă în *Tabletele din Țara de Kuty* ale lui Arghezi (deși acolo e alt stil și altă artă) : viziunea nu trăiește într-o autonomie față de realitate, ci se raportează și se războiește cu aceasta. Rezultatul e doar un hibrid între aluzie, pamflet liric și caricatură.

Dar o dovadă supremă a incapacității lui G. Călinescu de a determina și a țese ficțiunea în cadrul formulei realiste atît de pătimaș susținută de el în numeroase articole teoretice — e felul în care vorbesc personajele sale. Toate au fraza repezită, cu economie de conjuncții, debitul precipitat, încărcătura uneori prisositoare a neologismelor de tot felul și mai ales al italienismelor, care toate aparțin autorului *Cronicilor optimistului*. E un defect grav pentru cine vrea să scrie „obiectiv" ca scriitorul nostru și vrea să construiască o lume autonomă ca un demiurg.

Involuntar, gîndul nostru se duce la Proust și la ironizata lui „experiență unică". Cîtă profundă înțelegere vădește el pentru caracterizarea prin expresie a eroilor, de la servitoarea Françoise la Ducesa de Guermantes ! Cîtă grijă pentru diferențierea limbajului, pentru amănuntele și ticurile lor verbale ! Ce subtile sînt discriminările pe care le face el între limbajul complicat al lui Bloch și cel ridicol al lui Legrandin, între erorile vorbirii de țărancă ale servitoarei Françoise și cele de ordin superior ale Doamnei de Cambremer ! Dar stilul cu provincialisme ostentative al Ducesei de Guermantes și

Scanned with OKEN Scanner

limbajul cu expresie aproape criptică a celor din clanul familiei ei ! Totul e firesc și perfect adecvat în scrisul romancierului francez — și să ținem seama că avem acolo de-a face cu un roman „subiectiv", evocînd episoade care s-au petrecut uneori cu decenii înainte și pe care povestitorul le readuce în prezent printr-o narațiune la persoana întîi, într-o coloratură afectivă arbitrară și puternică, în timp ce G. Călinescu are pretenția de a reda în prezent tot ce se petrece în romanul său, într-o dispoziție stenografică a dialogurilor. Diferența e izbitoare pentru cei ce i-au frecventat cîtuși de puțin pe ambii romancieri și impresia care rezultă e cu totul defavorabilă scriitorului nostru care se voia „balzacian".

Călinescu nu-și poate „auzi" personajele, așa cum nici nu le putuse face să trăiască — și din faptul că are o ureche falsă rezultă și în această privință un penibil eșec. Ni s-ar putea răspunde că de fapt toți eroii săi sînt niște intelectuali, aparținînd cam aceluiași mediu de cultură și că deci e explicabil ca ei să vorbească oarecum la fel. Dar nu e așa. În carte apare și alt gen de eroi — unii din ei fără cultură, sau lipsiți în tot cazul de deprinderea de a se exprima literar.

Să dăm un exemplu, dintr-o mulțime. În roman apare un tînăr, descendent al unei familii princiare, numit Max Hangerliu. Individul e prezentat aproape ca un cretin, e un tînăr mătăhălos, dar neisprăvit, care rîde prostește, mănîncă tot timpul semințe de floarea-soarelui și se bîlbîie, cum zice autorul, ca „un imbeciloid". Aceasta nu-l împiedică să scrie la un moment dat unei surori măritate în Anglia o scrisoare redactată în acest stil :

> „My dear Countess. Do you know how this letter was written ? Cu pușca în mînă și cu căciula pe cap, la țară. Stăm închiși într-o casă sub pretextul vînătoarei, înarmați pînă în dinți și constituiți în bandă spre a ne apăra de poterele care sînt puse pe urma noastră. Șeful nostru intangibil, Gavrilcea, manager-ul nostru revoluționar, a fugit cu ajutorul nemților lui, numai eu trebuie să-mi fac aproape singur paza personală. Am ajuns un fel de

Scanned with OKEN Scanner

Iancu Jianu. Toată comedia provine din cauza unui belfer pe care l-au înțepat ai mei într-o criză de carbonarism. Bietul om n-a putut suporta tratamentul și a murit. Întîmplarea e cu totul dezagreabilă. Iată-ne cot la cot cu niște *murderers*, eu cel din osul domnesc al lui Vodă Hangerliu. *I am sorry. But first I must descrive to you,* pe băieții noștri. Gavrilcea e un individ de cea mai suspectă proveniență, capabil de orice, cu un calm extraordinar. Suburbiile Londrei s-ar mîndri cu el. În ceață cred c-ar conduce douăsprezece omoruri simultan, pe malurile Tamisei, și ar apărea pe urmă la Belfast (...). Dacă aș putea să-l civilizez, l-aș recomanda pentru Intelligence Service. Cînd vreodată voi avea „o situație", pe Gavrilcea îl destinez pentru paza personală și mediațiile secrete. Un altul, Carababă, *comme qui dirait «vieille femme brune», «dark aged woman»*, e un actor de duzină cu puseuri shakesperiene, care s-a lăsat împușcat, într-un teatru, de poliție la o reprezentație fantastică cu cagularzi. Ca spectacol, accidentul a fost foarte reușit. Cioarec e un monstru de cruzime, un măcelar mic de stat și pipernicit, care ucide la comandă fără nici un fel de complicație teoretică (...). Un prinț ca mine trebuie din nefericire să aibă în suita sa și astfel de sicari. Am aici și un *segretario di stato*, un mic Machiavel, fiu al unui reputat arhitect Ioanide. (...) Băiat subțire, incapabil de maleficii, însă primind riscul pe cale cerebrală. E filozoful nostru politic și fiind un fiu de gentlemen sper a-l atrage în sfera mea, adică a noastră. Imbecilii își închipuie că un Hangerliu va pactiza la infinit cu un Gavrilcea sau un Cioarec, specimene patibulare în solda unui neamț Fleischlein, care mînuiește afaceri de cafea și halva cu un armean senil numit Saferian Manigomian, acționar în Persia, India și Egipt și proprietar al unui vapor de transport..." etc. etc.

Oricine va citi această scrisoare (despre care ni se spune că e a unui abil consipirator care mizează pe mai multe numere, dar care se demască prin ea cu atîta nai-

Scanned with OKEN Scanner

vitate !) va rămîne uimit de falsitatea expresiei. E clar că textul aparţine unui scriitor, unui om cu deprinderea scrisului, care are un stil alert şi totuşi plin de suceli continue în vederea unui „efect". E cu neputinţă să pui asemenea rînduri într-o scrisoare a unui „imbeciloid", chiar dacă prostia lui nu e decît simulată. Aluzia la Machiavelli, evocat cu numele funcţiei sale din epocă : *segretario di stato,* analiza numelui Carababă sînt ale unui intelectual asaltat de ecouri livreşti chiar cînd scrie un simplu bilet. Tot modul acesta pretenţios de a vorbi nu poate fi pus în zestrea intelectuală a unui nătîng ; el aparţine unui intelectual suprasaturat de erudiţie, unui Sylvestre Bonnard, de pildă, pe care nu-l părăseau reminiscenţele livreşti nici cînd avea să spună căţelului său Hamilcar să se dea la o parte, sau cînd stătea de vorbă cu inenarabilul domn Coccoz.

Dar la inadecvarea mijloacelor literare se adaugă în cazul autorului nostru şi o gravă eroare de concepţie. Romanul e scris cu înalta ambiţie de a ne zugrăvi o mare frescă socială. Multitudinea personajelor şi cantitatea enormă de fapte nu înseamnă însă totul. Tipurile trebuie să fie reprezentative, sau măcar încadrabile în realitatea istorică dată. Evenimentele istorice narate în roman, deşi just schiţate, sînt prea în afara vieţii ficţiunii ca să constituie măcar un fundal pentru ea, iar jocul forţelor sociale, cît intră în carte, e cu totul deficitar. Într-o scriere de acest gen, măcar o parte din eroi trebuie să fie reprezentativi pentru realitatea bine cunoscută şi care nu poate fi ignorată sau deformată printr-un act de voinţă artistică. Într-o roman în care se înfăţişează un mediu limitat cum e *Enigma Otiliei,* indivizi cu o psihologie atît de particulară ca dementul Tulea, maniacul senil Giurgiuveanu, neisprăvitul Titi şi ferocea Aglaia îşi află justificarea. Aşijderi bătrînele din „Casa cu molii". A face însă din caricaturile din *Bietul Ioanide* tipuri reprezentative pentru o societate zugrăvită în toate dimensiunile ei e cu totul fals. Pentru cei care n-au trăit ororile fascismului, procesul istoric devine inteligibil, sau ia o coloratură contrară realităţii şi intenţiilor autorului.

Scanned with OKEN Scanner

Scuza ocultă pe care o invocă diferiţi apărători orali ai acestui roman e că autorul a pornit totuşi de la observarea unor tipuri reale. *Bietul Ioanide* e într-o oarecare măsură un roman cu chei, în care G. Călinescu a vrut să stigmatizeze o lume cu care a intrat în conflict şi care i-a otrăvit debuturile universitare pe vremea cînd era un foarte contestat conferenţiar de estetică la Universitatea din Iaşi. Mulţi caută şi acum prototipurile reale ale eroilor acestui roman, operaţia zadarnică şi cu totul în afară de problemele artei şi pe care criticul G. Călinescu a blamat-o de atîtea ori.

Să sperăm că „istoria" acestei cărţi, cînd se va face, nu va confirma temerile celor ce nu-l cred capabil pe autorul nostru să se coboare la procedee atît de triste care de altminteri ţin doar de literatura de scandal (un C. Stere n-a scăpat totuşi de ispita lor) şi care ar denota din partea celui care s-a folosit de ele doar o inferioară concepţie despre artă.

Dacă cercetătorul literar va descoperi poate în maldărul de pagini care-i stă în faţă motive de interes pentru anecdotica vieţii literare sau universitare, din punct de vedere al valorii nu va fi nimic de cîştigat. Cartea e de judecat doar în planul ficţiunii pure şi rezultatul e o mare insatisfacţie.

Bietul Ioanide se termină la un moment dat nu pentru că s-ar fi epuizat acţiunea sau virtualităţile de dezvoltare epică, ci pentru că aşa vrea autorul. Firele încîlcite ale acestei înjghebări fără început şi fără sfîrşit puteau fi oricînd reluate şi prelungite la infinit. Ceea ce din nenorocire s-a şi întîmplat.

Cartea a fost primită cu critici favorabile, dar nu mai mult decît călduţe, pînă cînd s-a produs violentul atac al lui N. Doreanu („Despre romanul *Bietul Ioanide*", în *Viaţa românească* VIII, 1955, 2, p. 75—84). Articolul acesta nu e cu totul neîndreptăţit ; eroarea lui e numai de a fi considerat romanul dintr-un unghi pur politic. Dar defectele lui sînt de ordin literar şi de aici urmează şi celelalte. Nereuşind să dea viaţă personajelor sale, scrierea nu poate susţine nici o ideologie, nici un argument. Societăţii, descrise caricatural şi fără adîncime, nu i se poate face procesul prin Ioanide, care e el însuşi o fan-

Scanned with OKEN Scanner

toşă *. De aici, ambiguitatea personajelor, falsitatea situaţiilor, schematismul conflictelor de interese — şi aceasta e vina mare a autorului care n-a ştiut să vadă cum trebuie, dar nici n-a ştiut să reprezinte just un proces de mare anvergură socială, căci îi lipseau cu totul mijloacele pentru perceperea lui. G. Călinescu a început furtunos, ca traducător al lui Papini, a combătut pe toate baricadele literare, uneori chiar pe cele care stăteau faţă în faţă, iar spre sfîrşitul vieţii s-a întors la raţionalismul, devenit de mult uscat al secolului al XVIII-lea, francez, în fond, respingînd toate iniţiativele contemporane în mişcarea literelor, considerate reductibile la nu ştim ce model din trecut. De aici pledoaria lui pentru clasicism care, şi în cazul lui, ca şi în cel mai ilustru, dar nu şi mai justificat al lui Werner Jäger să zicem nu era decît o veleitate bovarică sau o formă de a te ascunde de realitate. Pe Nietzsche nu-l poţi combate cu filozofia ambiguă şi perimată a lui Voltaire sau cu contrafacerile unui raţionalism de mînă stîngă în dialoguri

---

* O remarcă fundamentală în acest sens a făcut S. Damian în *Focare în romanul lui G. Călinescu*, în volumul *Intrarea în castel* (Buc. 1970, p. 228). Observînd că romancierul spune despre un erou al său: *adevărul este că n-avea deloc sensul tragicului*, criticul (comentator mereu admirativ al lui G. Călinescu) ridică nişte întrebări al căror răspuns înseamnă de fapt ruinarea însăşi a concepţiei fundamentale a situaţiilor şi personajelor din acest roman, răpindu-le orice seriozitate: „Din pricina unei contagiuni generalizate să se fi manifestat şi la celelalte personaje, chiar la cele preferate, aceeaşi carenţă? Sau premeditat, neliniştea e atenuată şi naratorul priveşte întîmplările din acel unghi din care ceea ce ar putea trezi angoasa capătă un aspect derizoriu, neînsemnat. Folosit ca un fetiş, jocul stăvileşte accesul spre regiunile tabu. Comicul pînă la formele lui groteşti invadează episoadele şi dă voie autorului, sub motivarea unităţii de relatare, să evite sistematic abordarea tragicului pe un anume plan, să reteze confesiunea, astfel încît la vedere să ajungă numai faptele intime reconfortante".

Ne întrebăm numai dacă tonul de şarjă şi de farsă e chiar cel mai potrivit pentru a susţine un roman în care ne sînt prezentate situaţii sufleteşti aşa de dramatice şi un proces social şi politic atît de complex şi de grav. Iar, în continuare, ne întrebăm dacă nu cumva apare de-a dreptul stranie constatarea aceluiaşi critic făcută puţin mai înainte (p. 226): „Epoca de zguduitoare prefaceri e reconstituită cu veridicitate, cu un simţ al gravităţii şi responsabilităţii".

Scanned with OKEN Scanner

lichefiate de tipul celor ale lui Renan. Chiar dacă nu se poate pretinde unui romancier să facă proces istoriei, el trebuie să redea procesul istoric sau măcar să nu-l deformeze. Să admitem că autorul păstrează o anumită distanţă faţă de eroul pe care-l numeşte prin gura unora din personajele sale „bietul" Ioanide. Dar supărătorul mod de a-l considera prin prisma celui mai neascuns subiectivism, anulează această eventuală impresie, iar uşorul blam dat arhitectului nu se ştie exact la ce se referă.

E vădit pentru oricine că, de fapt, nereuşind să reprezinte adevăratele forţe în opoziţie, G. Călinescu a redus drama atît de dureroasă, dar şi de interesantă a epocii la conflictul dintre nişte tineri cam impulsivi şi îmbătaţi de iluzia unui ideal „eroic" al violenţei şi nişte maniaci mai curînd inofensivi ce-şi apără măruntele lor interese, pierduţi într-o existenţă de preocupări inutile. Între aceştia se învîrteşte, blamîndu-i şi dispreţuindu-i, Ioanide, ca un personaj cam năuc, dar în fond un ins într-altminteri imoral, indiferent la toate şi superficial pînă la dezumanizare.

Nici o critică estetică deschisă nu s-a făcut la timpul potrivit acestui roman, ceea ce i-a sporit probabil autorului ambiţia şi l-a îndreptăţit să stăruie. Oricum, în împrejurările literare de atunci, romanul acesta putea da unora iluzia originalităţii, după cum masivitatea lui putea fi confundată cu creaţia.

Scrinul negru e o nouă revărsare de lavă şi zgură încă mai amplă, pe aproape o mie de pagini. La un loc cu *Bietul Ioanide*, a cărui continuare e, într-un anumit fel, romanul acesta formează una din cele mai vaste construcţii epice pe care a cunoscut-o pînă acum literatura noastră. Dar dacă *Scrinul negru* ne transportă, în parte, în lumea eroilor din *Bietul Ioanide*, tehnica romanului nu mai e deloc aceeaşi. Începutul, cel puţin, e vizibil imitat după *Patul lui Procust* a lui Camil Petrescu. Acolo, un personaj găseşte la o actriţă de joasă speţă scrisorile unui poet, cunoscut de al său. Din lectura lor şi din comentariile femeii, cititorul, ajutat şi de explicaţiile celui care a descoperit această corespondenţă,

Scanned with OKEN Scanner

deduce drama poetului care a iubit-o pe acea actriță și s-a sinucis din cauza ei.

În *Scrinul negru,* arhitectul Ioanide găsește într-un scrin cumpărat la tîrgul de vechituri scrisorile primite de o femeie de lume care murise de curînd. Cu ajutorul doamnei Farfara, Ioanide, care n-a cunoscut-o pe răposată, îi reconstituie existența. Dar procedeul acesta are la Camil Petrescu o justificare și revelațiile descoperirii unei realități tragice și nebănuite de Fred Vasilescu, pe măsură ce se succed scrisorile, formează însăși substanța romanului, căci pun în lumină dintr-o dată trei structuri sufletești în raport cu problema iubirii : cel care citește corespondența, cel care a scris-o și cea căreia îi e adresată. În *Scrinul negru* faptul e cu totul inexplicabil. Nimic nu legitimează curiozitatea arhitectului pentru scrisorile primite de o femeie oarecare pe care nici nu a cunoscut-o și ale cărei acte și peripeții sînt complet lipsite de interes. Ioanide, care-și ignorase copiii și se apucase să-i descopere postum prin anchete pe la prieteni, apare acum ca un zelos investigator al existenței acestei doamne galante. Dar oricît de voluminoasă ar fi corespondența unui om și oricît de bine ar fi știut informatoarea arhitectului cum s-au petrecut faptele, toate acestea nu ajung ca să reconstituim viața cuiva decît în linii mari. Dacă autorul ar fi dat numai atît, respectînd golurile ce se cască în mod firesc ici și colo, metoda dosarului de existențe ar fi fost salvată. Dar așa, cădem de la început în convențional. Cum a putut reconstitui eroul nostru prea curios dialogurile lui Caty Ciocîrlan cu soțul și cu amantul ei, de unde știe el toate amănuntele care formează lotul cel mai voluminos de fapte necuprinse în lungul, frămîntatul, dar totuși lacunarul ei epistolar ?

De-altminteri, încurcat în chingile procedeului pe care și l-a ales, romancierul abandonează la un moment dat ideea de „anchetă" și narează totul la persoana a III-a, intercalînd arbitrar din cînd în cînd scrisorile pe care le are în față ca să mențină orișicum ficțiunea cronologiei. El se întoarce însă în trecut, cînd are nevoie, și se menține în prezent cu aceeași dezinvoltură, fără să mai dea cititorului nici o explicație. Procedeul e aici

Scanned with OKEN Scanner

copiat după Huxley, care în *Eyeless in Gaza* a procedat tot aşa, fixînd etapele romanului său în altă ordine decît cea cronologică, fără ca lectorul să simtă necesitatea acestei intervertiri de date.

Trecînd peste arbitrarul acesta care ne va sîcîi în tot timpul acţiunii, să încercăm să descîlcim ceva. Romanul se constituie în fapt din trei linii epice care se încalecă mereu, fără să aibă vreo legătură esenţială una cu alta. Prima e existenţa acelei femei uşurele a cărei corespondenţă e descoperită de Ioanide în scrinul negru. Caty Ciocîrlan e o persoană cu totul oarecare, căsătorită cu un băiat de bani gata, care fiind numit ambasador în Argentina o poartă pe soţia sa prin medii cosmopolite. Existenţa lor e plină de mici nimicuri ; bărbatul întreţine o legătură cu soţia unui coleg, iar Caty cu un bancher din Buenos Aires. Dar Ciocîrlan face la un moment dat nişte cheltuieli imprudente, e rechemat în ţară şi neputînd acoperi suma, se sinucide după ce făcuse apel la ajutorul soţiei sale care-l refuzase nedîndu-şi seama de gravitatea situaţiei. Caty se va căsători mai tîrziu, în timpul războiului, cu maiorul Remus Gavrilcea, şi apoi, sărăcită, va muri de cancer în primii ani ai regimului socialist, lăsînd un copil rezultat dintr-o aventură fugitivă cu Max Hangerliu.

Ce semnificaţie poate avea viaţa şi moartea acestei femei ? Autorul a vrut să personifice în ea destinul unei clase egoiste, inconştiente, avide, şi care sfîrşeşte pînă la urmă în marasm şi descompunere ? Să admitem că e aşa, dar atunci finalul apare cu totul nejustificat. În preajma morţii ei, Caty e o femeie încă tînără, seducătoare, energică, plină de planuri. Într-o lume plină de scuturături violente, ea pare mai aptă decît oricine să înfrunte schimbarea situaţiei. La instaurarea socialismului, Caty cade într-un fel de prostraţie care e în opoziţie cu tot ce ni se spusese pînă atunci despre ea ; e în tot cazul dintre toţi eroii cea mai străină de o justă înţelegere a situaţiei, în funcţie de care ar trebui să-şi dirijeze interesele. Ne-am fi aşteptat ca această femeie abilă, cu talentul acomodării şi al tranzacţiilor avantajoase, cu gustul riscului, dar şi foarte cu picioarele pe pămînt, să găsească o cale de adaptare la noile împre-

Scanned with OKEN Scanner

jurări, jucînd cartea oportunsimului sau să sfîrşească în conformitate cu datele vieţii şi personalităţii ei, într-o aventură, de pildă. Ea moare însă de cancer, ceea ce e un accident ce se poate întîmpla oricui, încît sfîrşitul ei văduveşte intenţia autorului (dacă a fost vreuna !) de orice sens.

A doua linie epică e existenţa lui Ioanide şi a vechilor personaje din romanul precedent, trăind în noul regim care-i dă arhitectului toate onorurile şi satisfacţiile. E academician, conduce mari lucrări publice (de acasă !) şi e admirat de toţi şi mai ales de toate. E un fel de zeu omniscient, adulat şi universal consultat, care-şi permite orice şi căruia i se îngăduie totul. Şi de data aceasta, autorul comite eroarea de a prezenta pe eroul său favorit sub unghiul celui mai supărător subiectivism. Acest sexagenar e un mare cuceritor. În numele artei, el pipăie pe mai tinerele lui colaboratoare, le sărută şi le consideră nişte muze abstracte de care însă poate dispune cum vrea, el fiind, nu se înţelege prin ce drept, situat mereu dincolo de bine şi de rău, ca un Jupiter peste un Olimp de Graţii.

Tot ce ne povesteşte romancierul, fără măcar să bănuiască ridicolul la care-şi expune eroul (mai bine spus : victima) ar fi de admis într-o nuanţare satirică a lucrurilor, ca o dovadă că Ioanide, cu toate meritele lui de artist şi de constructor, a alunecat bine pe panta fatală a regresului senil. Dar, nu. G. Călinescu îşi închipuie că aceste gesturi şi postùri sînt legitimate de situaţia de „artist" a lui Ioanide şi de recunoştinţa pe care omenirea e datoare să i-o demonstreze la fiecare pas. Tot romanul e plin de pagini de asemenea impurităţi, ce ne amintesc de cele mai lamentabile momente din *Cartea nunţii*. Tot ce se întîmplă între priapicul sexagenar şi dansatoarea Cucly e nu grotesc şi imposibil în ordinea realităţii ; imposibilă e atitudinea mediului în care trăieşte el, adică tăcerea mereu abstractei doamne Ioanide şi aprobarea complice şi admirativă a aşa-numiţilor săi tovarăşi de muncă. Aceasta aruncă dintr-o dată o lumină stranie asupra intenţiei mai ascunse a autorului ; toate aventurile arhitectului, comentate ca nişte sublime

Scanned with OKEN Scanner

peripeţii ale spiritului, sfîrşesc prin a trăda doar o trivială şi în acelaşi timp puerilă fanfaronadă.

În sfîrşit, a treia linie epică e formată din vicisitudinile lumii căreia într-o oarecare măsură i-a aparţinut Caty. E vorba de înalta societate bucureşteană, un mediu pestriţ de oameni inutili şi banali, reduşi apoi la mizerie şi la neputinţă. Condeiul scriitorului, care alunecă spre caricatură şi cînd e vorba de lucruri serioase, se mişcă aici mai în largul său.

În sfîrşit, cele trei fire se înnoadă silnic şi autorul, ca să realizeze totuşi un final, împinge lucrurile în direcţia unei încheieri simbolice. Filip Hangerliu, băiatul eroinei principale, după ce a fost momit de Gavrilcea în vederea fugii în străinătate şi după unele naive încercări de a se încadra în noua lume, încearcă să se sinucidă. Salvat, el schiţează o apropiere de Ioanide, care întruchipează forţa intelectualităţii devenite din dezorientată, constructivă. Familiile „aristocratice", cum le numeşte autorul, dispar şi ele, prin retragerea tot simbolică a prinţesei Hangerliu la mănăstire. Gavrilcea, şeful fasciştilor, care trăieşte ascuns, încearcă mai departe să pescuiască în ape tulburi, pînă cînd e omorît de un văr al său şi dispare şi el, devorat de vulturi.

Am făcut o reducţie arbitrară în masa faptelor şi în învălmăşeala personajelor pentru a descoperi în această scriere o direcţie, un sens. De fapt, romanul e o secţiune într-o societate vastă şi nu are nici început, nici sfîrşit. Este el o urmare a romanului *Bietul Ioanide* ? Da şi nu. Acţiunea merge cînd paralel, cînd în continuare, cînd e chiar anterioară celuilalt. O serie de personaje reapar : Ioanide, Gaittany, Gavrilcea, Prinţesa Hangerliu, soţii Sufleţel, Gulimănescu, Hagienuş, Sultana, Doamna Farfara. Altele noi intră în scenă : soţii Ciocîrlan, Tilibiliu, Prinţesa Băleanu, Oster, Remus Gavrilcea, Monseniorul de (?) Băleanu, Filip Hangerliu. În sfîrşit, ca şi cum numărul automaţilor n-ar fi fost şi aşa destul de mare, mai sînt introduşi doi medici, academicienii Şaramet şi Cuculeţ (numele unui personaj din *Coana Chiriţa* !) de aceeaşi confecţie de paiaţe care nu pot face decît un gest. Despre mulţi din eroii primului roman nu ni se mai spune nimic, deşi e de bănuit că

Scanned with OKEN Scanner

sînt încă în viață : familia lui Pomponescu, Erminia, Saferian, clanul Conțescu, Butoiescu, Ioana Valsamaki etc.

Dar toate acestea sînt simple propuneri nominale. Personajele nu au nici un fel de realitate sau duc o existență absurdă. Scriitorul nu are nici un fel de aptitudine de a percepe lumea exterioară și a putea susține un atît de mare număr de personaje. Existența lor e redusă la gesturi mecanice — dar sfîrșitul e totdeauna surprinzător, în stilul romanului foileton. E cazul lui Gonzalv Ionescu mort de apoplexie, al lui Hergot asasinat din eroare, al lui Hagienuș care înnebunește spectaculos, dar fără nici o justificare (și care scrie o scrisoare pe care niciodată vreun dement n-a scris-o și nu o va scrie, — capitolul XXIX al cărții), al lui Gavrilcea care sfîrșește devorat de vulturi, al lui Demirgian care moare de congestie cerebrală după ce, ruinat de stabilizare, aruncase bancnotele devenite inutile pe Calea Victoriei („îmbrăcat în haine negre, cu joben în cap, serios și solemn ca niciodată, dar, anomalie, cu membrul viril expus vederii uimite a trecătorilor"), al lui Oster care moare într-un naufragiu, al lui Ciocîrlan care se împușcă.

Romanul e plin de scene de efect tare, din arsenalul romanelor de duzină : Ioanide, victimă a unui atentat, vine acasă și se prăbușește în sînge în fața Elvirei, Meme Hangerliu face o nuntă la lumina făcliilor, într-o pivniță, Remus Gavrilcea apare ca un strigoi bărbos în mijlocul slujbelor nocturne la Hurezi, trăgînd cu arcul în lumînări și speriindu-le pe maici. Prințesa Hangerliu pune să i se slujească liturghia morților, în viață fiind, Filip se aruncă într-un lac. Seraphin moare împușcat, după ce a servit drept țintă vie unor ofițeri petrecăreți ce voiau să se amuze în stil macabru.

Într-o lume cu resorturile atît de deranjate și în care logica interioară a faptelor nu există, se poate întîmpla orice oricui. Și, într-adevăr, ce nu se întîmplă și în acest al doilea roman ! Ar fi obositor să citățm toată seria de situații inventate, care, îmbucîndu-se și încălecîndu-se umplu un volum de aproape o mie de pagini. Vom da doar cîteva exemple pentru a arăta în ce fel se hazardează imaginația debordantă a romancierului.

Scanned with OKEN Scanner

Filip Hangerliu, copilul eroinei principale, rămas orfan de ambii părinți, rătăcește pe la diferite rude, pînă cînd e răpit de Gavrilcea care-l încîntă cu ideea fugii în străinătate unde l-ar aștepta un strălucit viitor, ca unic descendent al unei familii de foști domnitori. Ideea în sine e absurdă căci la vremea aceea „pretendenți" cu titluri mai evidente decît Filip se aflau numai peste hotare vreo douăzeci — dar să zicem că Gavrilcea credea în ea și-și risca viața pentru a o pune în aplicare.

Pînă una alta, el îl duce pe copil într-o ascunzătoare din munți unde trăiește de cîțiva ani ca un Robinson, colonelul Remus Gavrilcea, criminal de război și ultim soț al lui Caty Ciocîrlan. Descrierea și localizarea regiunii țin de domeniul himericului. Colonelul trăiește mîncînd jir și ghindă, fierbîndu-și ierburi. Vînează animalele cu arcul, a cărui coardă e confecționată din perii propriei sale bărbi, săgețile fiind din sîrmă ghimpată, „că e ușoară și cu vîrfuri" (!) și din lemn tare. Briciul și-l făcuse dintr-o potcoavă.

Dar și un copil și-ar da seama că un om nu poate trăi în condițiile descrise, căci ar muri după o lună. Colonelul e dimpotrivă perfect sănătos și destul de bine dispus. „Aerul de munte, ne explică autorul, mișcarea, cumpătarea la hrană îl păstrează sprinten." Livrescul nu-i părăsește pe cei trei eroi, nici la mare înălțime. Gavrilcea, care ne e prezentat în toată cartea drept o brută incultă, îi spune vărului său, modest, fost ofițer de cavalerie : — „Ai noștri cred că ești un Charette al lor !", de unde se deduce că G. Călinescu își închipuia că niște oameni de factura celor doi eroi ai săi puteau avea o idee despre acest obscur, azi uitat și de istorie, conducător de bande contrarevoluționare din Vendeea. În sfîrșit, referitor la chestiunea dacă veveriţele pot fi consumate sau nu, micul Filip citează pe Buffon, în franțuzește, evident, și reproducînd fidel textul.

Acești trei improbabil aventurieri vor rămîne acolo așteptînd un elicopter (!) care să-i ducă în străinătate. Organele securității le-au dibuit însă prezența. Neputînd să ajungă la ascunzătoare, pentru că regiunea e inaccesibilă (deși Gavrilcea și Filip au ajuns la ea, fără nici un

Scanned with OKEN Scanner

efort, ca într-o simplă plimbare !) ele se mulțumesc s-o înconjoare, mascîndu-și asediul sub forma unei exploatări forestiere. La un moment dat, trimit o iscoadă, care ajunge în vizuina celor trei Robinsoni, și dîndu-se drept un călător rătăcit, le cere găzduire. Cu subtilitate, el se apucă să debiteze o lungă poveste în care e vorba de niște atrocități comise de unul din verii Gavrilcea, ca să-i observe reacțiile, așa cum Hamlet a pus pe actori să joace moartea lui Gonzago, ca să-l facă pe Claudius să se trădeze. Bineînțeles că o asemenea tentativă se plătește și Gavrilcea îl împușcă.

Ca și cum aceasta n-ar fi fost de-ajuns, e trimis în recunoaștere un tînăr despre care ni se spusese că e grozav de isteț și care se alege numai cu o săgeată în spate, izbutind să scape. Mai înainte, colonelul Gavrilcea întîlnise pe drum un grup de milițieni într-un camion, care-l somaseră să se oprească. Spre surprinderea lui și mai ales a cititorului, individul nu e arestat, ci i se cere „un foc", după care milițienii, care l-au identificat, pleacă, lăsîndu-l în pace. După toate aceste incidente, el a priceput în sfîrșit ce ar fi înțeles oricine de la început și anume că e cazul să încerce să fugă. Vărul său se împotrivește, și din încăierarea celor doi, ultimul e răpus. Colonelul va fi arestat. În mijlocul acestei învălmășeli, Filip pleacă liniștit, ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat, se întîlnește cu asediatorii care-l găzduiesc o noapte fără măcar să-l întrebe cine e și, după un timp, ajunge la... mănăstirea Hurezi.

E inutil să se mai facă orice raportare la datele realității și încă mai inutil de căutat o logică în desfășurarea faptelor. Cu asemenea extravaganțe, — care exclud și simbolul — romanul devine un soi de exercițiu pur al fanteziei. Nu există nimic în el care să țină de domeniul observației și să corespundă unei mișcări interioare. Autorul merge înainte, umflînd paginile, cu știuta-i vervă, fără să se sinchisească de nimic. Toate defectele din *Bietul Ioanide* se agravează în acest al doilea roman, cu un fel de furie. Romancierul se vîră în domeniile cele mai depărtate de experiența sa de viață care se vădește a fi fost tare modestă și pare că se complace în descrierea lor

Scanned with OKEN Scanner

într-un raport exact invers cu gradul în care ele îi sînt familiare.

Din totalul, pe care nu ne pierdem vremea să-l facem, al situațiilor neverosimile, absurde sau numai grotești vom reține numai cîteva scene.

Astfel, Seraphin, un evreu originar din România, emigrat în Argentina, se reîntoarce în țară și la venirea la putere a fasciștilor e arestat și aruncat într-un lagăr de exterminare, din zona frontului. De acolo, trimite disperat o scrisoare lui Caty, pe care o cunoscuse pe vremuri și pe care o crede persoană influentă, capabilă să-i obțină eliberarea. Scrisoarea aceasta, a unui om care se află sub amenințarea morții, e de fapt o lungă povestire a peripețiilor sale, făcută nu pentru adresantă, ci pentru public (cu descrieri abundente și dialoguri !) ca și cum acest bătrîn om de afaceri și-ar fi romanțat amintirile redactîndu-le la un birou, acasă, sub oblăduirea dulce a muzelor, nu într-un lagăr de exterminare !

La fel de absurdă e și moartea lui Hergot. Acesta e un căpitan medic mobilizat pe front și inspector însărcinat cu organizarea spitalelor militare. Într-o noapte, fără nici un fel de explicație, el este ridicat din pat, trimis în fața plutonului de execuție sub cuvînt că e evreu și împușcat. Asta ar fi, își închipuie autorul, o lichidare sumară ! Scena e însă de un neverosimil total. Era cu neputință ca măcar vreun ofițer sau soldat din subordinea lui — care îl cunoșteau — să nu fi intervenit, să nu fi protestat, să nu-i fi luat apărarea ! Hergot strigă într-una : — Sînt român, sînt căpitan român ! și toți se uită la el zîmbind și-l expediază încet la moarte. (Și să lăsăm la o parte faptul că „centurionii", cum le zice autorul, nu mai aveau astfel de posibilități oficiale de acțiune la data izbucnirii războiului !).

Tot un cumul de absurdități și o lamentabilă încercare de caracterizare a unei situații reale printr-o scenă e episodul care a atras și nota acidă a lui Marin Preda, „Despre literatura cu aristocrați" (în *Viața Românească*, XIII, 1960, nr. 9, p. 131—141). Mai mulți invitați ai prințesei Șerica Băleanu se plimbă călare pe moșia acesteia din regiunea bălților Dunării. La un moment dat se întîlnesc cu un țăran a cărui vacă zăcea în mijlocul drumului. În

Scanned with OKEN Scanner

loc să ocolească vita incapabilă să stea pe picioare, ei îl somează pe țăran să o dea la o parte. După mai multe încercări infructuoase, boierii îl întreabă de ce a căzut vaca. Răspunsul e că nu mai poate umbla pentru că e pe cale de a muri de inaniție și, după mai multe văicăreli, țăranul se dezlănțuie într-un discurs după tipicul *Jalbei* deputaților țărani din Divanul ad-hoc din 1857, în care e vorba de mizeria în care trăiește, de faptul că n-are nici unde să ducă vaca la păscut, că l-au omorît datoriile, și încheie cu amenințarea — romantică, dar foarte oportună — că se va face hoț de drumul mare. Discursul acesta lasă tot auditoriul mut de căință și de rușine.

Ne întrebăm : chiar într-un roman plin de tot soiul de extravaganțe, cum a putut încăpea o asemenea scenă ? Ne putem închipui pe un țăran vorbind astfel în fața unor boieri, fără un minimum de prudență, lansîndu-se într-o filipică cu totul inoportună și fără efect numai așa ca să-și verse necazul ? Să zicem că n-o cunoștea pe proprietara locului, dar era pentru el limpede că străinii aceia erau oameni din mediul ei, în tot cazul solidari cu ea. Și, apoi, toată scena cu vaca prăbușită în drum e doar o încercare de traducere naivă a expresiei „ne mor vitele de foame“ interpretată de un om care n-are habar de realitățile de la țară. Altfel ar fi știut că pe vremea aceea posedarea unei vaci era o raritate și ea reprezenta un lux pe care nu și-l permiteau prea multe familii țărănești. Un om care-și dădea seama că nu are cu ce să hrănească o vacă o vindea cu mult înainte ca ea să ajungă în situația descrisă în roman și care într-adevăr pentru un patruped ar reprezenta ultima fază dinaintea morții. Expresia „ne mor vitele de foame“ se referă de fapt la vitele de muncă, fără de care un țăran nu-și putea munci pămîntul, sau nu putea lua „în parte“ un lot cît mai mare din pămîntul moșierului. Sacrificarea acestor vite ar reprezenta, pentru el, într-adevăr, o tragedie.

Și privitor la cunoașterea mediului urban vom da un singur exemplu : La Caty, bolnavă de cancer, dar căreia i se ascunde boala, vine în vizită Babighian, un negustor de obiecte de artă, adică un om presupus abil și care în-

Scanned with OKEN Scanner

cearcă să obţină de la ea unele piese. Constatînd marile dureri ale bolnavei, el face ceea ce autorul numeşte o gafă :

„— Dureri aşa mari, spuse el, fiind mai mulţi de faţă, a avut biata sora mea. Am ţinut-o numai în injecţii pînă a murit.

— Şi de ce suferea ? întrebă Caty.

— De cancer."

La care, un unchi al bolnavei, medic, intervine ca să salveze situaţia cu această replică, pe care o lăsăm cititorului s-o aprecieze singur.

„— Cancerul, domnule, sări doctorul Zănoagă, nu mai dă dureri (!). Reumastimele şi nevralgiile sînt mai grozave şi mai rebele."

Am putea spune după analiza oricărei pagini a romanului *Scrinul negru* că incapacitatea autorului de a trece din planul realităţii ca fapt în cel al ficţiunii e absolută, definitivă. Vasta frescă a societăţii inter- şi postbelice nu e decît un panou grosolan, zugrăvit amestecat şi strident. Peste tot, momentele semnificative, caracteristice pentru situaţia în care sînt puşi eroii şi care ar trebui să constituie celulele romanului sînt înlocuite cu faptul divers sau cu cîte o întîmplare insolită, încheiată printr-o întorsătură senzaţională. Poate că nicicînd vreun scriitor n-a oferit o mai clară imagine a felului dezolant în care cineva nu poate imagina plauzibil.

Iar eroarea de principiu comisă în *Bietul Ioanide* se repetă şi în celălalt roman, într-o formă încă mai gravă. Romancierul e incapabil să determine forţele sociale reale pe care vrea să le pună în mişcare în momentul istoric dat. Aşa cum în primul roman el ne-a oferit tabloul violent şi static al unei societăţi de maniaci şi de oameni reduşi sufleteşte, în cestălalt, accentul cade cînd pe vechii eroi, cînd pe nişte aşa-zişi „aristocraţi". Dar numai acest lucru e un simpton de necunoaştere a realităţii care-i stătea sub ochi şi de înlocuire a ei cu date de sorginte livrescă sau fantezistă.

Ce sînt aceşti „aristocraţi" şi care e situaţia lor în împrejurările concrete în care romancierul le plasează existenţele ? În primul rînd, fals e însuşi termenul. Niciodată clasa socială pe care vrea s-o evoce G. Călinescu nu s-a

Scanned with OKEN Scanner

numit aristocrată, ci boierească. S-a spus : boier, familie boierească, casă boierească, boierește etc. Termenul de „aristocrați“ vine pe cale savantă și a fost pus în circulație în timpul Revoluției Franceze cu o nuanță peiorativă pentru a înlocui pe cel de „nobil“, care-și păstrează pînă azi sensul benign. El n-a avut la noi în țară nici un curs.

În sensul pe care romancierul vrea să-l dea termenului, la noi nici nu a existat o aristocrație. Vechimea, transmiterea privilegiului, a averii, nu s-au făcut decît rar, prin excepție. Boierimea era o clasă care trăia pe bază de privilegiu, dar privilegiul era legat de funcție, nu de nume. De aici, inexistența titlului, care în Apus avea rolul de a transmite privilegiul și a conserva o situație cucerită. Beneficiarii unei funcții se reînnoiau uneori de mai multe ori în timpul unei domnii. Cînd se produceau schimbările de domni, care în secolul al XVIII-lea au fost foarte numeroase, se schimbau și privilegiații. Orice înlocuire de domn era în fapt o revoluție de palat. Noul stăpîn venea cu clientela lui, care trebuia plasată în funcții, sau ridica în marea boierie personaje inferioare, ciocoi. În acest fel, menținerea în boierie pe mai multe generații era un fenomen cu totul rar. Evident un privilegiat căzut din funcție rămînea un om bogat, dar pentru a reveni la vechea situație, el trebuia să lupte, să urzească intrigi, să persevereze, să facă adică exact ceea ce nici un aristocrat în adevăratul sens al cuvîntului nu trebuie să facă, și nu e rostul lui să facă : să parvină.

Desele schimbări de domnie din trecut, iar în secolele XIX și XX și de regim, au pulverizat cu totul această categorie de oameni, pe care nici măcar posedarea de latifundii nu-i mai caracterizează, căci moșiile au început să fie, încă de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, locuri de plasare a capitalurilor negustorilor la retragerea lor din afaceri. Criza agrară, care începe la noi cam o dată cu secolul nostru, ca urmare a apariției concurenței americane — și din care răscoala din 1907 e doar un episod — a mers crescînd și a dus la ruină pe vechii posesori, dar mai ales pe absenteiști și pe cei care nu-și exploatau direct pămîntul. Procesul acesta de ridicare a unor oameni noi pe ruina altora, în cadrul aceleiași

Scanned with OKEN Scanner

clase (nu a unei clase pe ruinele alteia) e un fenomen care sare în ochii oricui a studiat puțin realitățile românești, iar în literatură a avut mari ecouri. Ultima expropiere din martie 1945 a lovit mai puțin în rarii descendenți ai vechilor domnitori sau boieri, cît în urmașii rapaci și temeinic gospodăriți ai lui Tănase Scatiu.

Clasa boierească a existat desigur, dar ea se înnoia continuu prin ascensiuni subite și prăbușiri. Am putea spune că ea se menținea printr-o necontenită mișcare verticală, de jos în sus și de sus în jos. Regimul socialist a găsit pe imensa majoritate a posesorilor de nume istorice (nume, de cele mai multe ori, uzurpate sau alterate de mezalianțe) cu totul pierduți în burghezie — și s-a întîmplat ca în cele mai numeroase cazuri o acțiune revoluționară a noului regim să lovească mai curînd într-un proaspăt îmbogățit, parvenit dintr-o familie obscură decît într-un boier decrepit sau ajuns încă din epoca de după primul război mondial, liber profesionist sau modest salariat al statului.

Evident, la data cînd se petrece acțiunea din *Scrinul negru*, mai existau cîteva familii cu nume sonore, dar a face din acestea un factor de care trebuia să se țină socoteala în conflictul istoric al momentului e cu totul eronat și denotă încă o dată incapacitatea lui G. Călinescu de a vedea just realitatea, și dispoziția lui permanentă de a o înlocui cu fantezii livrești.

Nimic mai contaminat de ecouri îndepărtate ca această familie Hangerliu ! Ea e conturată după un model foarte ilustru care e acela al Habsburgilor. Ce caută la această familie românească numele de botez tradiționale ale vechii case imperiale : Maximilian și Filip ? Cei doi prinți „rumâni" au buza de jos căzută, după aceeași sursă, iar Filip, cel puțin, cu chipul lui spălăcit și cu statura lui firavă, descinde dintr-un tablou în care Velasquez l-a imortalizat pe istoricul prototip al junelui personaj. Tot în succesiunea aceleiași sugestii, prințesa Hangerliu se înmormîntează în viață fiind (într-o scenă grotescă cu totul imposibilă în spațiu românesc, la Hurezi), întocmai ca Filip al II-lea în capela de la Escorial și Carol Quintul la Yuste.

Scanned with OKEN Scanner

Cît despre felul în care se comportă această lume, cititorul nu va găsi în paginile romanului nici măcar o umbră de intuiţie a realităţii. O soţie de ministru plenipotenţiar cum e Caty Ciocîrlan, o femeie robită de stilul snob al lumii bune în care trăieşte, ea însăşi fiind fată de moşieri, are un mod de a se purta pe care nu l-am găsi uşor nici la o ultimă Veneră de mahala. Soţul ei de-al doilea o epatează cu calităţile lui de cavalerist, în urma unui dialog mai caracteristic pentru idila unui vistavoi cu o slujnică în Cişmigiu :

„— Ar fi o fericire pentru mine să pot călări cît mai des împreună cu o amazoană aşa de frumoasă şi plină de foc.

— Am fost focoasă, domnule maior, acum mă simt singură, fără nici un sprijin în viaţă.

— Ca şi mine, răspunse maiorul, ce n-aş da eu să fiu iubit de o femeie ca dumneavoastră !

— Îmi închipui că foarte multe femei vă adoră. Trebuie să aveţi multe succese."

La scurtă vreme după căsătorie, soţul lui Caty pleacă pe front şi, de acolo, pe lîngă băuturi franţuzeşti, îi cere o „fotografie nud", pentru camarazii săi „ca să te vadă cum eşti la trup, să priceapă şi alţii fericirea mea". Caty îi îndeplineşte dorinţa şi-i trimite fotografia care o reprezenta goală, dar cu „pantofi în picioare".

Am spus că în *Scrinul negru*, G. Călinescu, dîndu-şi seama de greşeala comisă în *Bietul Ioanide* şi urmînd poate unele sugestii critice ce i s-au făcut, s-a străduit să dea o mai justă reprezentare a forţelor sociale existente în realitate. De aici, introducerea în acţiune a unor eroi care sînt muncitori, activişti de partid, sau oameni simpli. Rezultatul nu e însă mai fericit. Toţi sînt acoperiţi de autor cu toate virtuţile şi puşi să debiteze numai formule seci.

De fapt ei se învîrtesc în jurul lui Ioanide (sînt zidari, meşteri constructori, oameni de şantier) şi autorul îi pune să aprobe şi să dezaprobe mecanic tot ce se întîmplă, ca un fel de voce a poporului adusă pe scenă. Peste lumea aceasta de eroi pozitivi care nu izbutesc să se diferenţieze şi de fapt nu izbutesc nici o clipă să prindă viaţă, se ridică figura lui Dragavei, secretarul or-

Scanned with OKEN Scanner

ganizației de partid și care este conceput ca un complement al prea nourosului Ioanide. E vorba de un fost miner, comunist din ilegalitate care, datorită meritelor sale (ne spune autorul, dar ar fi fost mai bine dacă acest lucru îl deducea cititorul), a ajuns directorul unui mare muzeu istoric și de artă ; e un om plin de energie și de spirit întreprinzător și mai ales de înțelegere pentru impetuozitățile erotico-estetice, d'Annunziene, ale arhitectului. Dar cînd e pus să acționeze, el face numai boroboațe și se dovedește cu totul altfel decît îl prezentase autorul. Una din ele intervine în momentul cînd la muzeu se prezintă un ofertant cu un tablou presupus a fi de Moroni. De fapt e un fals sau o copie a unei pînze celebre din patrimoniul lui National Gallery din Londra. Dragavei consultă oral pe cîțiva specialiști, care-și dau opinia cam sibilin. Cu toate acestea, sfidînd simțul elementar de răspundere al unui funcționar de stat, el dispune atîrnarea tabloului în camera de oaspeți, pînă cînd un profesor italian în trecere prin București îi atrage atenția asupra faptului. Înainte de aceasta, el mai făcuse o gravă eroare, dar în sens invers : refuzase un tablou autentic de Bassano, cerînd avizul unui așa-zis expert, care declarase că e un fals, pentru ca mai apoi, chiar acesta să-l cumpere pe un preț mai mic. Dragavei care, cel puțin în teorie, avea cultul competenței, e foarte contrariat de întîmplare, mai ales că citise „din scoarță în scoarță *Istoria Artei* a lui Springer". Ca și cum după simpla lectură ad-hoc, fie și a unui manual ilustru (care de fapt nu e o lucrare de popularizare) cineva se poate hazarda în expertiza autenticității unui tablou de o vechime de mai multe ori centenară !

Dar din introducerea unor asemenea eroi pozitivi în mediul și așa prea amestecat al cărții, rezultă cele mai stranii și hilariante situații, dar nu oferite de autor cu acest titlu. Romanul e alcătuit din scene, recepții, serate, în care se adună fără nici o necesitate și în modul cel mai imposibil, prințese și zidari, academicieni și „monseniori", activiști de partid și foști mareșali ai Palatului și nimeni nu spune nimic serios sau debitează doar fraze sforăitoare și lozinci. Același mod de a pune personajele în front și a le scoate din cînd în cînd ca să

Scanned with OKEN Scanner

dea cîte o replică monumentală ne va izbi și în acest roman. Eroii nu acționează și nu vorbesc normal, ci debitează cîte un rol schematic, cu toate artificiile de expresie ale autorului și mai cu seamă cu știuta lui incapacitate de a-i face să trăiască lăuntric.

Nimic mai absurd decît situația lui Ioanide în raport cu ceilalți eroi. El trăiește într-o atmosferă de continuă adulație și de urale admirative în care s-ar îneca și un zeu ce ar descinde pe pămînt, și din care cititorul nu poate deslușì decît o penibilă înclinare subiectivă a autorului care se ascunde așa de prost sub masca improbabilei sale creaturi. Tot ce se poate reține din schițarea figurii lui Ioanide nu are valoare decît dacă e raportat la G. Călinescu și dacă poate fi deci luat ca material de referință într-o viitoare biografie a acestuia — măcar ca o năzuință puerilă și rău deghizată. Cam de ce anvergură poate fi ea, nu e cazul să amintim acum. Vom reproduce doar o scenă pentru a da o mostră de ceea ce s-ar putea numi „psihologie".

Ioanide cumpără de la talcioc acel scrin negru, care dă titlul romanului și pe care nu știe cum să-l transporte acasă. Intuind situația, răsare din mulțime un „aristocrat" decrepit, contele Iablonski, care face de nevoie oficiul de hamal și care ia în spinare respectiva mobilă. Cei doi ies la șosea, unde sînt ajunși din urmă de inevitabilul Gaittany care girează încă funcția de director al Muzeului de Artă și se lăfăie în nedespărțita sa limuzină.

Dar un om de minimă delicatețe ar fi căutat să evite să fie părtaș la o scenă în care un om ca Iablonski e obligat să se pună într-o postură atît de lamentabilă. Mai ales că acesta nu e oricine, ci e tatăl amantei lui Ioanide, și cît pe ce să devină bunicul copilului pe care aceasta a evitat să-l aducă pe lume ! Gaittany îl invită pe arhitect în mașină. Orice om de bun-simț ar fi pus scrinul în port-bagaj și și-ar fi chemat socrul putativ să ia loc alături de el. Dar nu și Ioanide, care pe lîngă toate, ține neapărat să dea o lecție de ținută „burghezului" Gaittany, printr-o replică pe care lăsăm s-o savureze din plin cititorul :

„ — Nimic nu mi se pare mai solemn ca a merge pe jos !" Și-l lasă pe Iablonski să-i ducă acasă scrinul

Scanned with OKEN Scanner

în spate. Situaţia aceasta nu e numai revoltătoare în sine ; e şi pentru că e schiţată de autor ca un act de comportament exemplar al unui om superior.

În sfîrşit, după această scenă care ne lămureşte bine asupra firii eroului, nu ne putem decît mira de limbajul preţios al său şi al „suavei" Elvira. Ioanide întîlneşte la un moment dat pe copilul Filip Hangerliu, orfan care rătăceşte fără nici un căpătîi, şi-l invită la el acasă în asemenea termeni sclifosiţi :

„ — Vino la mine acum, dacă nimic nu te împiedică (!) îmi permit (!) să te invit la masă !", căci gîndul arhitectului era să-l înfieze, nu însă înainte de a-şi fi formulat preferinţa pentru „un copil viguros, ieşit din popor, pe care să-l crească într-un spirit nou". (Atmosfera din casa celor doi soţi era într-adevăr cea mai propice educării unui june dezorientat, ca să nu mai pomenim de felul în care sfîrşiseră cei doi copii ai lor şi în ce „spirit" fuseseră aceştia crescuţi.) Iar după ce ajung acasă, soţia lui Ioanide se scuză cu cuvintele :

„ — Bucuroşi (?) de oaspeţi. Vă rog să mă aşteptaţi o jumătate de ceas, mă duc să dau unele dispoziţii culinare".

Aşa îşi închipuia G. Călinescu că vorbeşte o cucoană bucureşteană cînd vrea să spună cuiva că are treabă la bucătărie !

★

Să încercăm să punem capăt aici acestei prea lungi şi obositoare analize. Este limpede pentru oricine că în ultimele două romane ale lui G. Călinescu, concepţia sa despre roman aplicată la o carte de actualitate a avut drept rezultat un roman jumătate de senzaţie, jumătate polemică personală cu adresă directă. Intenţia de a realiza o mare frescă socială a lumii intelectuale contemporane nu se poate susţine artistic cu stilul de pamflet grotesc şi violent al acestor pagini nu lipsite altminteri de o agreabilă cursivitate. Această neînţelegere a posibilităţilor reale trebuie asociată cu faptul că omul acesta de mari merite culturale şi-a refuzat tocmai ceea ce-i

Scanned with OKEN Scanner

era mai necesar decît orice : critica. Este foarte curios de constatat pentru psihologia (adevărată) a lui G. Călinescu că atmosfera de contestaţie şi de dispută i-a priit mai mult decît tămîierea neîntreruptă şi excesivă. Ceea ce E. Lovinescu remarcase cu privire la Camil Petrescu i se potriveşte şi autorului *Enigmei Otiliei* ca o perfectă definiţie profetică : „Ceea ce n-a obţinut crivăţul e pe cale, poate, ca în legenda antică, să obţină soarele ; ceea ce n-a realizat catastrofa (...) pare a realiza biruinţa..."

Să notăm apoi un fapt de care viitorii biografi ai lui G. Călinescu vor trebui să ţină neapărat seama. Momentul culminant al activităţii sale literare îl reprezintă anii cînd apăreau aproape simultan *Enigma Otiliei* (1938) şi *Principiile de Estetică* (1939) şi se definitiva materialul pentru *Istoria literaturii române.*

Chiar dacă cel pe care-l va ispiti biografia lui G. Călinescu nu va reţine concluzia noastră, el va trebui să se oprească la o constatare indenegabilă : în ultimii ani, criticul a cedat cu totul pasul romancierului şi ziaristului. Cel care proclamase, pe urmele lui E. Lovinescu, teoria după care critica e o formă a creaţiei, a abandonat cu totul „creaţia" sub forma criticii, încordîndu-şi puterile pentru a izbuti să-şi dea toată măsura în romanul social de mare anvergură. Experienţa sa de cititor de literatură nu i-a slujit, vai ! deloc de învăţătură a felului în care se face literatură. *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru* par în multe privinţe doar ilustrarea adevărului formulat cîndva de G. Călinescu, relativ la criticul care scrie şi literatură :

> „Ca artist, autorul nu se poate folosi în nici un chip de experienţa sa critică spre a găsi cea mai bună exteriorizare. Critici excelenţi cad tocmai în erorile pe care le critică la alţii. Dacă într-adevăr ar exista o colaborare a spiritului critic cu cel creator, fenomenul de mai sus ar fi cu neputinţă. Dimpotrivă, ca critic, autorul e incapabil de a-şi judeca producţia estetică tocmai fiindcă o are prezentă sub forma nemijlocită a emoţiei cauzatoare de artă, iar nu a materialului artistic, singurul obiectiv al criticei" (*Ulysse*, p. 451).

Scanned with OKEN Scanner

Din nefericire pentru el și pentru cititor, romancierul G. Călinescu n-a ținut seama de aceste înțelepte constatări.

Cînd i-a venit rîndul să urce în luntrea lui Charon, el a preferat să o facă ținînd în brațe aceste două masive romane. Ele se vor citi oricînd de către cei interesați de personalitatea criticului ale cărui mari merite trebuie căutate în altă direcție.

1968

Scanned with OKEN Scanner

ION BARBU

Scanned with OKEN Scanner

ÎN MEMORIA UNUI POET ASASINAT

Dezgroparea din uitare — relativ recentă — a figurii lui Ion Barbu, tipărirea și comentarea operei sale artistice i-au adus nu numai un spor de cunoaștere, pe deplin meritat de acțiunea lui literară, dar ne-au făcut să căpătăm o viziune relativ nouă a poetului pe care generația trecută de critici nu se poate spune că l-ar fi neglijat. Ion Barbu a fost considerat totdeauna un mare poet și — de la articolul de lansare pus de E. Lovinescu în fruntea primelor sale poezii publicate în *„Sburătorul"* (I, 36, 6 dec. 1919) și pînă la monografia atît de temeinică a lui T. Vianu (1935) cu care nu știm ce alt poet contemporan s-ar putea lăuda — el a stat necontenit în atenția criticii, care l-a urmărit îndeaproape și cu toată curiozitatea, simțind în el clocotul din adînc, plin de surprize, al marii poezii.

Ni se pare a vedea totuși în ultimii ani, după tăcerea care a precedat resurecția lui glorioasă, o schimbare de perspectivă în considerarea lui, cu totul semnificativă. Vom nota astfel publicarea pentru prima oară în volum a prozei sale, risipită prin periodice foarte variate și de acces dificil — o activitate destul de susținută, care a întovărășit în permanență acțiunea sa de poet și de care aceasta din urmă nu poate fi despărțită. Sînt articole ocazionale, răspunsuri la anchete, textele unor conferințe, izbucniri polemice, alcătuind o ipostază nouă, în care ceilalți poeți de mare anvergură ai epocii nu ni se arătaseră. Oricît de exclusivist le-ar fi fost mesajul și oricît de pătimașe firea — și printre ei un Arghezi, de pildă, era un maestru al verbului „tare" — ei s-au mul-

ţumit să-şi afirme programul pe un ton de modestie, sau mai curînd să lase să vorbească singură creaţia. I-a fost dat acestui poet zis „ermetic", care a cultivat o poezie făcută să îndepărteze de ea marele public, să ne ofere imaginea unui artist dezlănţuit şi necontrolat, contrazicînd şi mai ales contrazicîndu-se la tot pasul. (Poate că numai Camil Petrescu îi poate sta alături cît priveşte agresivitatea pusă în serviciul propriei cauze.)

E drept că firea violentă şi plină de toane a lui Ion Barbu era mai de mult cunoscută, şi Lovinescu în portretul pe care i-l schiţează în *Memorii* (vol. II, Craiova, 1932, p. 126) vorbeşte limpede de : „inegalitatea de umoare", de „lipsa unităţii de reacţiune", de „bascularea relaţiilor (sale cu poetul) în nesiguranţa continuităţii". Activitatea lui publicistică nu e condusă de severitatea şi disciplina unui om de ştiinţă, ci de dispoziţia capricioasă spre lauda excesivă sau spre ura nejustificată a unui pamfletar.

...A unui pamfletar, nu mai puţin interesant însă. Proza lui este, în oarecare măsură, un comentariu subiacent al poeziei pe care o făcea, şi care altfel s-ar lipsi de „oglinda" ei (cum poetul numea imaginea unui obiect în alt plan) cel puţin cît de o umbră. Ba chiar am zice că proza îl trădează mai bine pe om, decît poeziile sale tăiate în forme geometrice şi ridicate mai totdeauna în slava abstracţiunii şi la altitudinea marii contemplaţii. Un capitol aproape cu totul neglijat în cariera scriitorului a fost restituit patrimoniului actual prin ediţia lui Dinu Pillat (*Pagini de proză*, Buc., 1968).

Un alt fenomen nou, al înţelegerii actuale a poeziei lui Ion Barbu, este încercarea de abordare a ei de către un matematician, cum s-a întîmplat în cazul monografiei lui Basarab Nicolescu (Ion Barbu — *Cosmologia „Jocului secund"*, Buc., 1968). Nu cunoaştem din alte realizări activitatea acestui critic şi dacă domnia-sa şi-a mai propus să analizeze şi opera vreunui alt scriitor. Este limpede, din felul în care întreprinde studiul poeziei lui Ion Barbu, că Basarab Nicolescu s-a considerat îndreptăţit să o facă prin calitatea domniei-sale de matematician. Or, aici e o eroare de înţelegere a situaţiei de poet a lui Dan

Scanned with OKEN Scanner

Barbilian, pe care vrem neapărat să o înlăturăm încă de la început.

Ion Barbu a fost negreşit un mare matematician. Ecoul acestei activităţi, de care au stat departe cei mai mulţi poeţi ai lumii, se simte în opera sa, şi situaţia aceasta el o invocă în mai multe rînduri pe cel mai ridicat ton. Dar întrebarea e : a fost Ion Barbu într-adevăr un poet-matematician, sau, mai bine spus, există posibilitatea ca cineva să se înfăţişeze cu un astfel de titlu ?

Discutarea acestei chestiuni trebuie să ţină seama de unele probleme prealabile :

1) Elementul matematic e cu totul restrîns în cadrul general al operei poetice a lui Ion Barbu, care se alcătuieşte, şi nici nu s-ar putea altfel, din utilizarea cu o nuanţă personală a limbajului comun.

2) Nu el e specific scrisului poetic al autorului *Jocului secund* şi nu el ridică principalele obstacole în calea înţelegerii de către omul simplu a acestei poezii.

3) Situaţia „matematicianului" Ion Barbu trebuie cercetată ea însăşi mai în amănunt şi în mod diferenţiat, deoarece poezia şi ştiinţa au alternat în preocupările sale şi, de fapt, s-au respins. El a fost un poet în măsura doar în care a fost un „eretic" al matematicilor, ca să nu zicem : un trădător al lor.

E semnificativ că Ion Barbu şi-a renegat în mod public şi mai mult de trei ori activitatea poetică în momentul în care i s-au deschis limpede perspectivele carierei ştiinţifice şi didactice la Facultatea de ştiinţe şi a abandonat efectiv literatura în care-şi făcuse un nume strălucit. În biografia matematicianului de dinainte de acest mare moment al vieţii sale şi care se situează prin anii 1931—1932 — cu mult înainte de redactarea acelui memoriu de titluri şi lucrări ştiinţifice în care recomandîndu-se cercurilor universitare îşi blamează activitatea poetică — există anumite goluri, momente de dezicere de la o vocaţie care nu se declarase încă irepresibil, ceea ce dovedeşte firea nestăpînită şi incertă a omului şi lipsa lui de cristalizare. Ion Barbu (mai cunoscut cu acest nume al său din literatură) s-a întors la matematici, cînd a abandonat în fapt poezia şi s-a transformat în profesorul Dan Barbilian. El însuşi a declarat într-un rînd că a

Scanned with OKEN Scanner

devenit matematician de-abia după ce a încetat de a mai fi poet (*Fragment dintr-o scrisoare*, în *Pagini de proză*, 1968, p. 58—59) și că tot timpul s-a socotit „un intrus în ușoara și înaripata gintă".

Dar poezia lui Ion Barbu nu poate fi considerată nici numai popasul în literatură al matematicianului Dan Barbilian, care a sfîrșit prin a-l asasina pe poet. Nu mergem pînă într-acolo încît să negăm cu totul intruziunile omului de știință în treaba poetului. Dar ele sînt extrem de rare, intervenind nu mai mult decît cu frecvența cu care intră în lucrarea intelectuală a oricărui om. Și acesta poate întrebuința destul de firesc noțiuni precum cerc, triunghi, pătrat, oval, unghi etc., fără ca explicația să fie formația lui specială, științifică.

Prezența noțiunilor din arsenalul matematicilor nu e nici statistic importantă, nici esențială. Mai caracteristică e utilizarea de pildă a celor din limbajul astrologiei, al astronomiei sau chiar și al geografiei. Rare sînt poeziile lui Ion Barbu care izvorăsc din spiritul matematic sau îl ilustrează. Una din cele mai caracteristice și mai des pomenite e *Grup*, care nu e însă o dezvoltare a unei intuiții matematice asupra realității, ci o viziune de cu totul alt ordin, tradusă în parte cu elemente de vocabular aparținînd acestei științe.

Dar matematicianul Ion Barbu a lăsat anumite urme în lucrarea poetului, și acestea, deși puțin numeroase și vagi, sînt suficiente pentru a avertiza pe cercetător și a-l sili să caute în această poezie mereu altceva decît ea. Un aer de mister și, mai mult decît atîta : aprehensiunea unei alte realități stăruie în jurul poeziei lui Ion Barbu. Dacă ar fi numai atît, și tot ar ajunge pentru ca el să fie un poet de factură criptică pe care trebuie să-l abordezi cu speciale instrumente și într-o atmosferă de necontenită trează prudență.

În sfîrșit, pentru că vorbeam de noua viziune, cea a momentului istoric actual, să mai pomenim un fapt pe care generația mai veche de critici nu-l putea avea în vedere, deoarece ne apare nouă ca un efect al unei perspective mai îndepărtate : activitatea literară a lui Ion Barbu prezintă această particularitate cu totul neobișnuită că e circumscrisă pe o perioadă ce nu depășește un

Scanned with OKEN Scanner

deceniu. Dar dacă activitatea aceasta ne apare în viața lui Dan Barbilian atît de precis și de scurt hotărnicită, opera lăsată de el posterității nu se prezintă cîtuși de puțin ca un bloc unitar. Dimpotrivă, rari sînt poeții care pot să ofere publicului o imagine mai derutantă, un mozaic poetic alcătuit din cele mai contrastante elemente și formule. Căci nu e vorba la Ion Barbu de unitatea actului poetic care se înfățișează ca o izbucnire furtunoasă dar scurtă (cum se întîmplă cu un Rimbaud, de pildă, care totuși posedă în „libertatea" sa interioară cea mai desăvîrșită rigoare de concepție), ci de un fel de facere și rupere a propriei sale ființe, ca într-o mișcare de caleidoscop. Parnasianul, balcanicul, baladistul, ermeticul și poetul de circumstanță trăiesc (vai !) în toată perfecta lor autonomie și nu comunică în Ion Barbu pe nici unde. Cum ar putea să se împace cultivatorul lirismului „necontingent" cu versurile licențioase din „Răsturnica", freneticul dionisiac de la începuturile sale poetice cu stilul geometric al *Jocului secund* sau baladistul din *După melci* cu contemplatorul și invocatorul esențelor și al simbolurilor cu majusculă, rămîne o taină pe care o delegăm altora spre dezlegare.

Poezia lui Ion Barbu pare lipsită tocmai de un principiu interior, adică nu are acea calitate pe care poetul i-o contesta tocmai lui Arghezi, deși acesta o avea din plin ! E vorba de o poezie castrată (ca să întrebuințăm un termen cam tare, găsit de Barbu pentru a caracteriza firește pe un altul), care adică nu posedă un sistem endocrin în stare de bună funcționare. Am zice chiar că poezia lui nu pornește dintr-un imbold spontan și lăuntric, ci este doar o formă derivată, ocazională, fragmentată, a unei activități îndreptate în altă direcție și aparținînd unui om care în clipele sale de suprem orgoliu a disprețuit-o și a abandonat-o pentru că structural nu era un poet, sau mai bine zis nu credea în poezie. El este după cunoștința noastră singurul poet care și-a blamat activitatea literară, care și-a repudiat pe rînd manierele poetice și a refuzat să-și recunoască paternitatea unei poezii, dintre cele mai interesante, și pe care numai mărturiile prietenilor săi i-au restituit-o postum patrimoniului propriu.

Scanned with OKEN Scanner

În sfîrșit, poezia lui Ion Barbu nu poate fi înțeleasă ca un mare gest unitar — și neomogenitatea aceasta nu vine din cauza neizbutirii ei (sau a izbutirii parțiale, cum se întîmplă la Macedonski), ci din cauză că etapele ei, cu realizări artistice de diferite grade, toate însă remarcabile, nu se pot adiționa într-un tot. Ceea ce se are în vedere cînd se vorbește de poezia lui Ion Barbu e o faptă de excepție, într-un cadru mult mai larg, care nu o poate susține, deși elementele lui sînt de tot interesul.

Dar mai mult decît este, această poezie merită să fie cercetată întrucît năzuiește — și rezultatul nu e puțin lucru, dacă avem în vedere piscurile ei „de azur esențial", reduse ca număr, dar cîntărind greu în contextul poeziei românești contemporane. O încercare de definire a ei înseamnă de fapt o definire a unei întregi părți a poeziei moderne. Poezia lui Ion Barbu trebuie cercetată în măsura în care ilustrează lirismul depersonalizat, și a discuta această problemă înseamnă a investiga o chestiune capitală a poeziei moderne și a structurii ei, pe care poetul *Jocului secund* o reprezintă cu strălucire. Poetul a simțit bine acest lucru și de aceea a pornit un război de exterminare împotriva formulelor adverse pentru a se ridica orgolios pe piscul poziției sale singuratice, în care nu s-a mai simțit solidar cu nimeni.

Într-adevăr, Ion Barbu reprezintă experiența supremă a unui anume lirism, care se definește, într-o primă instanță, prin negarea altor moduri mai comune sau, cu un termen mai puțin peiorativ, mai tradiționale. În cascada de invective pe care poetul a pus-o cîndva în mișcare pentru a compromite alte formule poetice decît a sa, el izbutește să le găsească un termen generic, denumindu-le *poezie leneșă* (probabil : comodă). Așa ar fi cea vivace a modernismului de stînga, cea a tradiționalismului robust care scîrțîie din coviltire oloage și infantile, apoi, jalnica, cerșetoarea cantilenă a nomazilor ultimi — simboliștii. În sfîrșit : poezia sinceră, a banalului reabilitat, corcit cu sensibilitatea, poezia veristă docilă, cea regionalistă și toate celelalte nevrednicii ce-și zic singure : disociative, sănătoase, vii sau vioaie. (*Poezia leneșă*, în *Pagini de proză*, Buc., 1968, p. 85.)

Scanned with OKEN Scanner

Nu ne vom referi la toate aceste dublete negative ale poeziei lui Ion Barbu și pe care cu atîta vehemență poetul le denunță. Nu ne vom referi nici măcar la Arghezi, adversar uriaș, dar numai de moment al polemistului mînios și fără dreptate. Nu ne vom referi la Arghezi pentru că acesta, spirit complex, contradictoriu și eterogen, are mai multe puncte comune cu autorul lui *Isarlîk* (de altfel, puse în lumină mai demult, cu obișnuita-i maliție, de G. Călinescu) și el reprezintă o personalitate greu de clasificat sau de redus la o formulă unică și la care un altul s-ar putea eventual raporta, chiar la necaz. Poezia lui Ion Barbu a încercat să se definească în raport cu ceea ce autorul ei considera a fi expresia directă sau mai simplă a sentimentului, și atunci nu Arghezi, cu toată nuditatea unora din versurile sale, e marele „Celălalt" al poetului *Jocului secund*, ci poeți de felul lui Bacovia sau Vinea.

S-ar părea că problema aceasta a subiectivității e specioasă, căci orice expresie e subiectivă după cum orice formă de comunicare în limbajul cetății (și altul nu există !) este obiectivă. Chestiunea nu e însă o gîlceavă de vorbe și nici o problemă de nuanțe, ci, în cazul special al poeziei lui Ion Barbu, de atitudine. Această poezie vrea să trăiască prin excluderea din corpul ei al unui centru (să-l numim :) al subiectivității originare a oricărui act artistic și, de fapt, a oricărei conștiințe.

Dar e oare posibil un lirism fără un sediu subiectiv, care nu-l personalizează neapărat cît îl face să fie prelungirea și integrarea propriului suflet al cititorului ? Aceasta e marea întrebare la care încearcă să răspundă poezia lui Ion Barbu și în care caută ea să-și găsească justificarea. Literatura română nu ne oferă un alt exemplu al unei asemenea ambiții, dar cele străine da, și în primul rînd marea experiență a lui Mallarmé.

Ne-am referit anume la I. Vinea și credem că avem deplina justificare să o facem, întrucît poetul *Orei fînîlor* este un nume care apare de multe ori în prozele polemice ale lui I. Barbu și în mărturisirile sale de circumstanță, onorat totdeauna cu o atenție și cu niște laude pe care acesta nu le dispensa așa de ușor și care

Scanned with OKEN Scanner

nu ne par chiar firești în lumina teoriilor lui despre „poezia depresivă, de spovedanie și atmosferă, poezia care nu conține un principiu liberator...“ Explicația interesului lui I. Barbu pentru poezia pe care o făcea să apară cînd și cînd directorul *Contemporanului* nu poate fi decît modernitatea ei, mai acuzată decît a tuturor poeților din momentul istoric imediat postbelic (ceea ce nouă, astăzi, ne scapă aproape cu totul).

Dar și de Vinea s-a despărțit Ion Barbu repede ; și pe el l-a certat pentru tehnica sa „preeuclidiană“. Poate că pe el îl avea în vedere în rîndurile disprețuitoare citate de noi mai sus și care într-adevăr sînt o definiție a poeziei lui Ion Vinea. Căci cu tot modernismul și spiritul de avangardă pe care le proclama în teorie și le saluta la alții, poezia din *Ora fîntînilor* este una fundamental sentimentală, expresie a unui suflet torturat și obscur în care viază vechi straturi de experiențe dureroase și nelămurite după tipicul vechi romantic al întîmplărilor catastrofale și fără leac.

Poezia lui Ion Vinea se înfățișează ca o „represiune“ a expansiunii lirice, ca să întrebuințăm fericitul termen găsit de Matei Călinescu, nu ca o încifrare a expresiei, deși există în ea și locuri obscure, expresii eliptice și un anume dispreț general față de convenționalismul comunicării, ce o apropie de poezia lui Ion Barbu. Procedeul favorit al lui Vinea e transmutația unei situații sufletești pe un plan obiectiv al realității, care nu o înglobează, ci doar îi asurzește vehemența și patosul. Mai toate elegiile lui, adică acele poezii cu accentul cel mai acuzat subiectiv, încep prin descrierea unui „cadru“ — procedeu cu totul antiliric și la care, de exemplu, se oprește nu pentru a poposi, ci pentru a nu merge mai înainte picturalul Adrian Maniu. Lirismul ia deci această formă ocolită fără însă a-și scădea accentul subiectiv sau a se pierde.

Iată ceea ce ni se pare a fi exemplul tipic de felul în care Vinea își poate manifesta inspirația sa cînd strunită, cînd liberă, pe dublul plan al „descripției“ insistente și organizate, și al expresiei vehemente, patetice, fără frîu. E vorba de capodopera sa, *Stelele*, publicată în *Cronica* (I, 39, 1915) și în mod curios neînglobată în cele

Scanned with OKEN Scanner

două culegeri antologice de poezii ale sale apărute sub supravegherea sau directa sa inspirație în 1964 și 1967.

Tăcerea a înmărmurit luna.
Păsările de curte au alarmat de trei ori satul,
au tăcut și vacile cu ochii grei, —
tălăngile, apoi carele, bicele, oamenii, într-un tîrziu și
cîinii
și tăcerea e atît de veșnică încît aud vrabia timpului
foșnind scurt printre ramuri.

S-a culcat în cortul penelor ?
Luna înmărmurește.
Ci iată că vis sau demență, — nu mai știu pentru cine
mă întreb

căci gîndesc că cerul e opac ca pleoapele ei
că liniștea asta n-a mai simțit-o de mult,

Iubita mea cu nervii negri
gura închisă și dură
părul de fier încordat pe creștet
ce vedenii sapi în perne cu fruntea,
ce durere sugrumi crispînd mîinile pe sîni,
ce filtru îți îneacă sufletul ?

Sufletul tău e un porumbar în care au intrat corbii
e un puț în care se încurcă șerpii
e un horn înfundat cu crivăț
e o aripă de moară ce se zbate și cheamă pustiul,
— ești o pasăre prinsă de toamnă
sora mea, sora mea de dimineață
prietena mea de sieste
iubita mea de solitudine
balconul meu de urît, clopotul meu de vis
biblia mea de sănătate, ștergarul de istovire,
hanul meu de drum necunoscut, foc roșu în gîndul
besnelor
vale cu schit de lemn pentru reculegere
iubita mea, ascultă prelung cugetul polar al lunei pe
satul de marmoră
vezi cum s-au destins și dorm pe umbre și lumini
crenglle

Scanned with OKEN Scanner

cum cad fructele grele lîngă garduri
cum se umilesc movilele de fîn și miresme
cum se sting luminile la ferestre
cum se netezește totul mărginit în liniile lui clare
acoperișurile geometrice și cupolele de stuh
muchea dealurilor cu păduri măreţe și rouă,
mătasea cerului tăiată de taina zărilor și stelele
stelele
stelele
stelele.

Lirica lui Vinea, păstrîndu-și toată prețioasa ei originalitate, posedă însă destule legături de coincidență cu aceea a lui Barbu, dar care nu apar decît la o analiză mai amănunțită : cerebralismul, construcția lucidă, expresia deviată, de multe ori indirectă, de ceremonial. La rigoare, s-ar putea stabili chiar anume afinități de concepție între cei doi artiști, altfel mult deosebiți. (Așa ar fi, de pildă, însăși înțelegerea artei ca un act ce se desfășoară la antipodul existenței și realității comune, după cum rezultă chiar din titlul culegerii sale de versuri — *Ora fîntînilor* — și care sugerează, așa cum s-a remarcat, nadirul.)

Mai ciudată, pentru că e contrazisă de constatările cele mai simple ale unei minime comparații, e admirația autorului *Jocului secund* pentru poezia lui Emanoil Bucuța (cu respingerea prozei) și pentru *Craii de Curtea Veche*, operă mare indiscutabil, aceasta din urmă, dar așezată la antipodul artei lui Ion Barbu. Ne mulțumim să semnalăm faptul și să conchidem că el reprezintă nu numai o ciudățenie a felului inexplicabil în care Ion Barbu putea să-și formeze o simpatie, dar și un grav semn de întrebare asupra logicii care ar fi trebuit să-i prezideze destinul poetic.

Poezia lui Ion Barbu împinge procedeul expresiei indirecte pînă la ultimele lui consecințe ; cerebralismul ei nu mai poate fi legat ca la Vinea de atitudinea unui suflet care se mărturisește și în același timp se ascunde prin poezie, ci ca o lucrare intelectuală care s-ar putea constitui, desfășura și justifica „împotriva puterilor temperamentale și individuale". Omul empiric, determinat,

Scanned with OKEN Scanner

convenţional sau numai presupus, către care cată ca spre un centru gravitaţional mai toată poezia lirică a lumii, nu există în poezia lui Ion Barbu. Această poezie nu mai vrea să fie concepută în imanenţa unei conştiinţe sau în legătură cu realităţile sufleteşti ale vreunei persoane.

Dificultatea acestei poezii nu derivă din sufletul obscur al poetului, cum se întîmplă la Vinea sau la Arghezi, ci dintr-un act intelectual hotărît şi definibil. Două ni se par a fi principalele aspecte ale acestei probleme (între mai multe): unul, proiecţia realităţii pe un plan secund, şi, al doilea, o voinţă de a transforma poezia într-un limbaj autonom asemeni unui imn spiritual „coeficient", adică general uman, dezlegat de orice accident personal.

Simbolul oglinzii (T. Vianu îl numeşte — şi, după el, Basarab Nicolescu — „mitul") este crucial în experienţa poetică a jocului secund. Cînd nu apare direct, ca temă, el pătrunde totuşi în forme atît de variate şi de numeroase poezia lui Barbu, încît se constituie ca o adevărată obsesie. El trădează un program poetic exprimat cîndva în paginile polemice scrise împotriva poeziei lui Arghezi: „Versul căruia ne închinăm se dovedeşte a fi o dificilă libertate: lumea purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru. Act clar de narcisism. Desigur, ca tot absolutul, o pură direcţie, un semn al minţii. Dar ceasul adevărat al poeziei trebuie să bată cît mai aproape de acest semn." *(Pagini de proză*, p. 73—74.)

A oglindi figura spiritului nostru e un program ambiţios, dar care presupune deci un obiect şi o metodă. Narcisismul, chiar ca act pur, presupune totuşi o lume fenomenală şi noi credem că izolînd poezia de viaţa sufletească, Ion Barbu o pune de fapt să se rotească în jurul „obiectului", fie el şi foarte abstract. Vechea deprindere a parnasianului reapare aici, în forma disimulată a geometrului. Evident, în această operaţie, obişnuinţa unui intelectual cu astfel de structură de a manipula noţiuni eliberate cu totul de lumea fizică, pe care poetul o blamează numind-o o dată cu majusculă, se poate desfăşura în voie, şi efectele artistice supreme ale poeziei lui Ion Barbu aici trebuie căutate.

Scanned with OKEN Scanner

Simbolul oglinzii are un rost capital în constituirea acestui lirism şi astfel a fost înţeles de către toţi comentatorii. Este aici, ni se pare, mai curînd un fel particular de a vedea lumea : poezia sau ideea, de căutat în raport cu realitatea, este totdeauna depărtată de aceasta, altceva decît ea, sau chiar la antipodul ei. O singură dată, oprindu-se în pragul realităţii, poetul a încercat să treacă dincolo de această limită şi de sine, printr-un gest de violentă răzvrătire împotriva lui şi a ordinei lumii, în *Falduri*, o expresie excepţională a neliniştii fundamentale a eului său poetic şi a voinţei lui spre indeterminare şi, ca atare, unul din cele mai rare şi mai preţioase momente în care sufletul poetului se mărturiseşte.

Simbolul oglinzii nu dă o nouă dimensiune „universului" barbian, adică nu-l sporeşte prin adîncire, căci de altfel acest univers nu există, sau nu vrea să se constituie. Oglinda este altceva decît profunditatea, de pildă, a poeziei lui Ion Vinea, care era într-adevăr posedată de năzuinţa spre „adînc, unde uitare nu e", căci acolo era pentru ea nu numai „cealaltă" lume, ci adevărata lume.*

La Ion Barbu, simbolul oglinzii ne duce cu gîndul la ideea că realitatea nu există decît ca un reflex, ca o nălucă, ca o imagine a spiritului, idee de care cititorul e avertizat tot timpul în cursul lecturii poeziei lui. Ea nu poate fi fără legătură cu noţiunile de simetrie, proiecţie sau inversiune de sens din matematici. Dacă ar fi numai atît, şi tot ar trebui să căpătăm conştiinţa „dublului" sau a dublării realităţii, ca un element de căpetenie al poeticii barbiene din faza ermetică.

---

* Să notăm ambiguitatea care întovărăşeşte de mii de ani noţiunea de „vedere în oglindă". Aceasta poate însemna pe de-o parte „vedere indirectă", deci una imperfectă, dar nu neapărat obscură, ci doar o imposibilitate a subiectului de a contempla în faţă obiectul, iar pe de alta „imagine exactă a obiectului", deci referirea la ea ar putea fi un exemplu de reproducere fidelă a unei realităţi. Cîtă cerneală n-a curs pentru a se explica celebra formulă pauliană *per speculum in aenigmate !*

La Ion Barbu pare a fi vorba de imaginea în oglindă ca o vedere esenţială şi purificată a lumii, în care ceea ce se vede e scos din ambianţa impură a realităţii şi izolat prin artă (adică prin artă întrucît ea e artificiu) ca un obiect al contemplaţiei.

Scanned with OKEN Scanner

Dar, cum spuneam, poezia aceasta năzuiește să fie și un anume limbaj care a frapat — ca și lucrarea în genere a poetului — prin ermetism. El este într-o primă instanță un gest voit și mîndru de a-și ține cititorul la distanță. Dinu Pillat, care întovărășește ediția sa de opere a lui Ion Barbu cu cîteva pătrunzătoare comentarii, relevă acest lucru și se oprește deci și la acele poezii „în care ermetismul rămîne strict formal. În cazul acestora, nu avem decît niște descrieri, care au trecut printr-un proces de alambicare cerebrală, ca urmare a tendinței poetului de a face cît mai obscură sugestia prin aluzii". (*Prefață* la : *Ion Barbu, Versuri și proză,* Buc., 1970, p. XXXV.)

Dar mai e o cale de a pătrunde în mecanismul ermetismului barbian, aceea de a urmări procesul de întunecare progresivă a sensului, de la o variantă la alta a aceleiași poezii — fapt care a devenit cu putință, chiar pentru cititorul nespecialist, grație travaliului de reconstituire a textelor din ediția lui Romulus Vulpescu. Într-adevăr, pentru multe din piesele capitale ale liricii lui Barbu, care ne farmecă azi cu tăietura lor sigură, există o formă primitivă nu numai ceva mai puțin desăvîrșită, dar totdeauna mai limpede. Îl invităm pe cititor să revadă versiunile unor versuri ca :

Cimpoiul veșted luncii
Cimpoiul trist în luncă

(*Timbru*)

Cheagul alb, lăsat din seară
Chipul alb, lăsat din seară

(*Domnișoara Hus*)

Grădină îmi sta cerul, iar munții — parmalîk
Grădină-mi părea cerul, iar munții — parmalîk

(*Nastratin Hogea la Isarlîk*)

Vegherea sticlei, drept cortină
Frînturi de sticlă drept cortină

(*Falduri*)

Pudrează rîul tragic în oglindă
Pudrează nasul tragic la oglindă

(*Înfățișare*)

Scanned with OKEN Scanner

și a multor altora, Cine ia în considerare variantele unor poezii ale lui Eminescu, Macedonski sau Arghezi, va putea observa în diferențele dintre un text și altul o mare năzuință către perfecțiune, ba chiar o schimbare a sensului inițial, dar niciodată o voință sensibilă a acestor poeți de a se face neînțeleși.

Ermetizarea poeziei e la Barbu și un fapt care rezultă dintr-o abstractizare și purificare a expresiei, ișcată de un principiu liberator și năzuind la „acea curăție de grup cristalografic a ceea ce este : ardere imobilă și neprihănit îngheț". Așadar, versul ia naștere dintr-o combustiune atît de puternică și de perfect realizată, încît elementele din care se face ea și care sînt totdeauna impure nu mai pot fi amintite.

Din punct de vedere intelectual, operația aceasta se apropie cel mai mult de actul mistic. Așa o vede, cu toată dreptatea, Al. Paleologu, în studiul *Introducere la poezia lui Ion Barbu* (în *Spiritul și litera*, Buc., 1970, p. 191—212), care găsește un argument puternic în direcția ascensională a acestei poezii și în funcția bivalentă și „anagogică" a cuvîntului. Mistica lui Barbu iese însă din cadrul celei cu sens strict estetic a lui Mallarmé, care e „în primul rînd un artist și tot efortul lui e unul de asceză artistică. La Barbu avem de-a face cu un orizont metafizic vădit, căruia modalitatea artistică îi servește ca mijlocire și exprimare analogică." *(Op. cit.*, p. 199.)

Cu totul de acord cu demonstrația domniei-sale, ne vom îndepărta puțin de concluziile pe care criticul le trage încercînd o cale aparte.

Mistica, chiar dacă e o pierdere a subiectului în obiect, le presupune și pe unul, și pe celălalt. Or, poezia lui Barbu vrea să fie o anulare a amîndurora. Și, aici, credem că am putea trece la alt termen și vorbi de *magie* ca de unul din procedeele lucrării poetice a autorului *Jocului secund*. Căci depășirea persoanei, adică un act prin excelență mistic, este întovărășită la acest poet de „formula" depersonalizată, asemănătoare cu aceea a științei, dar ținînd de fapt de magie, căci tinde necontenit să ajungă la demnitatea unui adevărat ritual, independent de persoana celui care-l săvîrșește.

Scanned with OKEN Scanner

Este un aparent paradox faptul că deşi actul mistic urmăreşte propria depăşire a persoanei celui angajat în el, e o acţiune prin excelenţă personală, în timp ce practica magică care urmăreşte cîştigul de putere în ordinea nefirescului şi a misterului pentru un ins bine determinat duce la constituirea unui ritual, la dobîndirea unor formule şi tehnici de acţiune şi la o „ştiinţă" transmisibilă, impersonală. Sinteza celor două activităţi nu e absolut obligatorie : citarea lui Plotin de către Al. Paleologu este perfect îndreptăţită, pentru că în gîndirea acestui filozof ele izbutesc să fie într-adevăr înglobate — unul din rarele cazuri în care mistica şi magia nu rămîn izolate una de alta.

Şi, de aceea, pentru că nu am găsit nici o analogie plenară a lui Barbu cu vreun poet român, să notăm că una se poate stabili în cadrul cultural autohton, anume aceea cu poezia populară, cu formulele ei incantatorii şi impersonale, cărora poetul le-a împrumutat nu numai spiritul, ci uneori şi forma prozodică. Lirismul lui Barbu nu poate fi corelat esteticii misterului de tip simbolist, adică al aluziei, nuanţei şi umbrei, ci încercării de transcendere prin procedee incantatorii, adică prin expresii de o logică incomprehensibilitate. Ermetismul ei e unul de vrajă mediteraneană, solară. De aici evocarea (sau mai bine zis : invocarea) unei Grecii imaginare şi punerea modului intelectual la temelia actului poetic : fantasmagoria lui e aceea a lucidităţii extreme şi care în acelaşi spaţiu şi sub acelaşi soare alb a dat naştere nălucirilor sublime ale lui Don Quijotte.

Poezia *Jocului secund,* cu toată vădita intenţie a autorului de a da limbajului o folosire strict individuală — cum observa T. Vianu — sau poate chiar prea particulară, este mişcată de aspiraţia de a depăşi individualul în orice chip. Caracterul strict de unicitate al actului mistic trece astfel în generalitatea largă a formulei magice de oricine manipulabilă, iar poezia aceasta fără suflet şi fără sex (cuvîntul aparţine chiar poetului) devine un ritual depersonalizat, echivalent cu o „stare" absolută a intelectului şi viziunii şi ducînd în practică la un adevărat sistem de „formule oarbe".

Scanned with OKEN Scanner

În cele mai bune momente ale ei, lirica lui Ion Barbu e cel mult o ceremonie exterioară care se vrea de o desăvîrşită coerenţă şi asemeni unui dublet ideal al neîncorporării. Ea primeşte sau continuă ecouri foarte vechi din poezia hymnică şi jubilatorie sau din graiul de Sibile. Izbucnirea ei în afară este fără sens uman general sau particular şi se face în forma invocaţiei sau a odei — moduri care presupun obiectul, încercuit numai de prestigioasele cadenţe. Poezia aceasta e un element adăugat naturii sau mai bine zis idealităţii ei, cu care trebuie gîndită într-o anumită solidaritate — dacă nu ca un act de vasalitate faţă de ea. Poetul a vrut să facă însă din poezie o flacără pură, care se aprinde realmente pe ici, pe colo, pe piscurile cele mai înalte şi mai singuratice, dar tot el ne-a prevenit că absolutul este cu neputinţă de atins, bătaia interioară a poeziei urmînd să se acordeze indicaţiei primite de la el şi să însemne ca şi acesta doar o pură direcţie, un semn al minţii.

Dar — şi acesta e marele semn de întrebare care se ridică în legătură cu întreaga activitate literară a lui Ion Barbu — momentele în care poezia sa atinge „starea absolută a intelectului", comparabilă cu „extaza", sînt de fiecare dată de excepţie. Fără a o coborî cumva de la nivelul năzuinţelor, cîteodată împlinite, vom observa că această poezie stă şi pe alte straturi, foarte interesante, negreşit, dar străine de concepţia de „rigoare şi fervoare" a ciclului său ermetic. Căci altfel ar trebui să ne referim veşnic la cîteva, puţine, piese, adică la un simplu aspect al ei, desconsiderînd lucrarea „de totalitate" tocmai la un om care a găsit mari resurse de mînie pentru a denunţa la altul absenţa „efortului de construcţie".

Poezia lui Ion Barbu nu se constituie ca un peisagiu, şi cu atît mai puţin ca un univers (numit de el cu dispreţ : Fizică), nici ca un discurs liric (numit de el încă mai dispreţuitor : Retorică), ci ca o ideală, dar de fapt simplă „enunciaţie" *. La aceasta l-au dus concepţia fru-

* E limpede chiar şi numai din această constatare că poezia lui Ion Barbu nu poate fi gîndită în funcţie de un model spaţial şi cu atît mai puţin concepută ca o „cosmologie", cum a făcut Basarab Nicolescu în studiul său — de altminteri extrem de interesant în unele observaţii de amănunt.

Scanned with OKEN Scanner

mosului „necontingent“ și în același timp sincera și încordata voință de depășire a propriei sale persoane. Încercarea aceasta, chiar „mereu reluată“, l-a făcut să ajungă la o restrîngere esențială, dar și la sterilitate. Față de varietatea uluitoare a unui poet de complexitate sufletească, cum era de pildă „incoerentul“ Arghezi, poezia lui Barbu propune alt mod, scăpat chipurile de concurența „darwiniană“ a formelor individuale, dar de fapt depersonalizat numai, pînă la frumusețea epurată și a-logică a descîntecului. Cît e realizat în ea s-a făcut în măsura în care poetul și-a contrazis sau uitat programul.

Iar dacă privim în totalitatea ei lucrarea poetică a lui Ion Barbu, nu am putea-o defini altfel decît ca una de maximă neomogenitate. Căci, din nefericire, toate avatarurile ei sînt niște „insule de azur esențial“, între care nu e aruncată nici o punte, dar care oferă cititorului, independentă una de cealaltă, un spectacol liric de cel mai acut interes. Incongruența lor face ca poezia lui Ion Barbu să fie imposibil de definit, decît prin termeni perfect contradictorii.

Simțind aici un punct vulnerabil, T. Vianu a vorbit de uimirea pe care o încearcă cititorul în fața „succesiunii atît de rapide“ a manierelor poetice diferite și a încercat să o explice, afirmînd că „adevărul este că firea de poet a lui Ion Barbu nu face parte din categoria acelora care urmează calea unei dezvoltări uniliniare“, ci dintre „acei ai unei multiplicități de direcții și obiective, care se pot combate între ele sau care se pot înlocui. Din categoria acestora din urmă fac parte abjuratorii și convertiții, oamenii «care se nasc a doua oară»“. (*Ion Barbu,* Buc., 1970, p. 15—16.)

...Ceea ce însă nu e o explicație și nici o justificare, ci doar o constatare de fapt. Iar Dinu Pillat, în *Prefața* la ediția sa de *Versuri și proză* (p. 26) ale lui Ion Barbu, vorbește de aceeași „evoluție care a putut să pară multora anormală și chiar contradictorie (dar care) se justifică totuși“ prin împrejurarea „că poetul e dublat de un matematician, al cărui mod de a gîndi în spiritul disciplinei sale sfîrșește prin a fi transferat în planul reprezentărilor lirice.“

Scanned with OKEN Scanner

Negreşit, dar explicaţia aceasta e, eventual, a trecerii de la ciclul baladesc sau parnasian la *Joc secund*, dar nu şi a trecerii de la cel parnasian la cel balcanic sau de la inspiraţia orientală din *Isarlîk* la ciclul baladelor. Nu vedem cum s-ar putea explica prin formaţia de matematician a poetului versuri ca :

Să tune doaga orişicui,
Iar Mama groasă cu pistrui
Îngenuncheată să se roage !
— Hai, daţi din beţe şi din doage.

Şi tu, întunecat flăcău
Măsea-de-Fier, nene Dulău,
Te roagă lîngă hodoroage !
— Hai, daţi din beţe, spargeţi doage.

sau

Primăvară belalie,
Insomnii de echinox,
Dimineţi, lăsaţi să vie
Cum venea, băiatul Fox.

sau, cu atît mai puţin nişte versuri ca :

Hee... miul biul gee
Miul biurè doldu
— Hananâma mu !

Avatarurile poetului sînt nu numai incongruente, ci şi foarte interesante. O operaţie de simplificare a lor ar fi egală cu o sărăcire generală a poeziei lui Ion Barbu. Al. Paleologu remarcă în treacăt că poeziile de debut „retorice, grandilocvente, clamate parcă cu pieptul umflat, nu sînt, desigur, lipsite de o anumită forţă verbală, de imagini preţioase şi ferme, de o nobilă ţinută meditativă, de o muzicalitate exterioară, dar nu facilă, şi ar fi fost suficiente ca să-i asigure un loc mai mult decît onorabil în poezia românească..." (*Op. cit.*, p. 191.) Iar G. Călinescu insistă cu plăcere şi cu un accent apăsat asupra „ciclului aşa-zis balcanic", făcînd o apropiere semnificativă de Arghezi, din a cărui familie spirituală făcea

Scanned with OKEN Scanner

parte „fără să-şi dea seama“ Ion Barbu. (*Ist. lit. rom.*, p. 810.) Valorificarea generală a lirismului acestui poet trebuie să ţină seama, în sfîrşit, şi de poeziile ocazionale, neadunate în volum, dar care desăvîrşesc imaginea lui atît de contradictorie. Ele vorbesc despre om mai mult decît toate celelalte — şi dacă nu sînt cele mai „personale“, sînt cele mai „sieşi centrate“, adică mai dătătoare de măsură pentru persoana umană a poetului. Ne-am referi la două asemenea momente de inspiraţie ocazională pe care le desparte arcul de cerc al unui sfert de veac : *Convertire* (1924) şi *Dedicaţie* (1947), nişte fericite exemple de felul în care limbajul abscons, dar totdeauna tăios, al poetului, poate să servească tot aşa de bine unui sentiment învăluitor şi tandru. Preferinţele noastre merg spre ultima piesă, şi aceea ni se pare a fi capodopera lui Ion Barbu prin accentele ei cînd melancolice, cînd avîntate — la care tristeţe am avea de adăugat propria noastră amărăciune constatînd ce mare poet a pierdut în el, prin sinucidere, lumea.

Dar contrazicerea de care vorbeam e de căutat chiar în cadrul fiecărei formule. Vladimir Streinu a notat pentru prima fază a evoluţiei poetice „fierbintele parnasianism“ al erupţiei sale juvenile. Într-adevăr, într-o formă strictă, riguroasă, cadenţată, se desfăşoară o inspiraţie dezlănţuită şi clocotitoare. „Parnasianismul fierbinte“ e o frumoasă contrazicere de termeni. (În această primă etapă a lirismului barbian Ov. S. Crohmălniceanu vede o formă de „pre-expresionism“, ceea ce nu ni se pare de admis, tensiunea puternică a acestei poezii neavînd forma polemică a expresionismului, după cum ea nu posedă sensul negativist şi deviat al acestui stil artistic.)

În sfîrşit, contrazicerea e bine instalată chiar în ciclul ermetic, intelectualist şi necontingent, în care maxima rigoare este ţinută de poet în mare cinste. El porneşte de la o „dificilă libertate“, poate fi definit ca „un dor al memoriei“, ocoleşte „formele închegate“, socotindu-le alături de „viaţa spiritului“ şi aspiră să fie „o ardere imobilă şi un neprihănit îngheţ“, unind „Consistenţa şi Nedeterminarea“.

Scanned with OKEN Scanner

Ideea de depășire sau de transcendență este capitală în poetica *Jocului secund*. Ea nu e o experiență a realităților și a imanenței, ci a aspirației și a transcendenței. Nu întîmplător poetul a încercat a o justifica prin concepte pur negative : neprihănit, necontingent, imobil, impersonal, formulă oarbă. Aceasta face ca în momentele ei supreme, de „semeț triumf", poezia din *Joc secund* să fie cel mult un soi de pregătire la un absolut întrevăzut sau presimțit, dar niciodată atins. Nu tristețea este rezultatul acestei operații, care nu poate și nu vrea să fie considerată un eșec, ci o jubilație în marginea realității și o necontenită atîțare de fervoare lăuntrică și exterioară. Aceasta dă actului poetic o tensiune egală cu aceea, generată de conflicte interne, a lui Arghezi, pentru că, într-adevăr, poeții erau sufletește destul de asemănători. Numai că poetul *Cuvintelor potrivite* s-a lăsat cu totul pradă demoniei sale interioare, în timp ce Barbu și-a sublimat-o în culmile de frumuseți abstracte ale ciclului său ermetic.

Întrebarea — grava întrebare — e însă : se poate susține o imagine rezistentă a poetului doar din cele cîteva insule de azur esențial ? Căci dacă am defini-o în toată întinderea și complexitatea desfășurării sale, poezia lui Ion Barbu ne-ar apare ca una „de bucată", adică prin excelență „a obiectului" și „a temelor", ceea ce sîntem convinși că poetul nu s-ar fi împăcat să admită niciodată. Dar tot el ne-a îndreptățit să credem astfel, și nu întîmplător, cînd a fost să vorbească de realizările sale supreme, el a pomenit de traducerea lui *Richard al III-lea* și de *Protocol al unui club Matei Caragiale,* adică o simplă parafrază pe teme imaginate de un altul.

„Foarte interesant", am spune, în încheiere, reluînd o constatare a lui Vladimir Streinu făcută despre una din poeziile din *Joc secund* (*Semne noi de lirism,* în *Pagini de critică literară,* I, 1968, p. 102), „dar nu putem spune că e și foarte frumos". Ba s-ar putea ca cel mai „frumos" vers al lui Ion Barbu să fie acesta : „Visul galeș al Floridei și-al ostroavelor Antile..." adică o „siluetă limpede" găsită de el și extrasă din Matei Caragiale.

Scanned with OKEN Scanner

Principiul interior, pe care autorul *Jocului secund* îl punea la temelia lucrării literare a oricărui poet, ni se pare că tocmai în cazul lui lipseşte, sau este ruinat de repeziciunea şi neprevăzutul schimbărilor la faţă. Fără să-i putem găsi o explicaţie în ea însăşi, neomogenitatea lucrării literare a lui Ion Barbu e de căutat în functiunea umorilor pe care E. Lovinescu o punea la baza explicării personalităţii lui umane. De aceea, Vladimir Streinu l-a trecut, cu toată dreptatea, între „nebuni", alături de Camil Petrescu şi de G. Călinescu (*Triptic scriitoricesc*, în *Luceafărul*, XI, nr. 10, 9 martie 1968). Ultimul poate că nu s-ar fi supărat de această ireverenţioasă, deşi semnificativă calificare — baroc şi inegal, cum era — dar Camil Petrescu ar fi făcut-o sigur. El s-a considerat totdeauna un om de gîndire riguroasă, şi dacă nu avea formaţia ştiinţifică a lui Ion Barbu, în ambiţiile lui mari, către ea a năzuit tot timpul. Ca şi poetul *Jocului secund*, el a abandonat la un moment al carierei sale literatura şi a tratat-o, ca şi acesta, cu tot dispreţul.

Problema ar fi atunci : oare la asemenea rezultate duce cerebralitatea introdusă într-un domeniu în care ea n-ar trebui să fie decît un element de sinteză ? Răspunsul ar putea veni din compararea a ceea ce este poezia lui Ion Barbu cu ceea ce ar fi putut să fie. O asemenea operaţie e, firește, cu neputinţă de realizat. Dar poezia aceasta există şi întrucît nu este, adică există doar ca aspiraţie dramatică, ca o năzuinţă infinită, ca un elan spre Absolut. Aici trebuie să se vadă marea ei fecunditate şi trăinicie, verificată în alte iniţiative poetice pe care le-a generat — nu în procedeele formale, uşor de copiat şi cu atît mai puţin în principiul ei intelectual care a sugrumat un poet de mare temperament.

...Pentru care faptă ridicăm din nou mîna şi declarăm : — NON CREDIMUS !

1965 — 1970

Scanned with OKEN Scanner

V. VOICULESCU

Scanned with OKEN Scanner

V. VOICULESCU ŞI POVESTIRILE SALE

Cînd în anul 1966, Editura pentru literatură făcea să apară *Povestirile* lui V. Voiculescu, într-o culegere amplă în două volume (şi într-o prezentare grafică de-a dreptul dezonorantă pentru respectiva instituţie), scriitorul acesta, ieşit de curînd din uitare prin *Sonetele* sale în traducere imaginară după W. Shakespeare (1964),a izbutit să surprindă încă o dată critica şi publicul prin afirmarea de o rară violenţă a unui alt aspect al personalităţii sale ascunse. Surprinderea a fost încă mai mare, pentru că *Sonetele,* care precedaseră cele două volume de proză (în ordinea editării, dar nu totdeauna şi a conceperii), cu tot insolitul inspiraţiei lor şi al facturii, prelungeau ca nişte raze exasperante, de asfinţit, vocaţia unui poet afirmat din plin, în timp ce *Povestirile* atestau dintr-o dată un prozator de rasă, un creator epic despre care toate celelalte încercări literare ale sale, anterioare, întinse pe spaţiul a patru decenii, nu ne puteau da nici măcar o vagă idee. De altminteri chiar şi teatrul lui Voiculescu, publicat şi el oarecum tot spre amurgul carierei sale de scriitor destul de productiv, nu certifica vocaţia lui de dramaturg, dar — fapt curios ! — nu însemna eşecul unui poet care se încerca şi în teatru. În piesele lui Voiculescu, amestec de psihologism, de simbolism folcloric şi de teorii istorice prost asimilate, nu prima dramatismul, dar nici poezia, aşa cum ne-am fi aşteptat, ci senzaţionalul sau numai ciudăţenia situaţiilor. Cititorul (sau, la puţinele reprezentanţii, spectatorul) nu putea fi cucerit de consistenţa dramatică, de interesul pentru caractere sau de ingeniozitatea intrigii. Şi, poate, totuşi, ceva din forţa de po-

Scanned with OKEN Scanner

vestitor a autorului, manifestată mai tîrziu, se putea depista în aceste înjghebări dramatice atît de arbitrare și de șubrede : rapiditatea schimbărilor de situații, mobilitatea psihologiei eroilor și, în sfîrșit, aspectul de „desfășurare" al acțiunii, care fac din ele un soi de narațiuni pe scenă.

Dar surprizele celui care citește *Povestirile* lui Voiculescu, după o oarecare prealabilă frecventare a literaturii acestui scriitor, sînt încă mai multe și de diverse alte ordine. În primul rînd, caracterul eterogen, ca să nu zicem pestriț, al întregii alcătuiri. Chiar dacă acordăm circumstanțe atenuante autorului (știut fiind că nu el și-a îngrijit editarea propriei culegeri), e limpede că a făcut apel, în ipostaza lui de creator epic, la tot soiul de forme și, ceea ce e mai păgubitor pentru impresia generală, la tot soiul de formule. *Povestirile* cuprind cam tot ceea ce tehnica narativă poate oferi, de la simplul fapt divers redat în toată nuditatea lui la fragmentul de roman, sau de la schița simbolică pînă la nuvela concentrată și succintă.

Inspirația e tot atît de eterogenă și ea se alimentează din cele mai surprinzătoare surse : exotismul extrem de oriental, timpul legendar, societatea modernă, lumea satului, a haiducilor, a hoților de cai, vînătoarea, războiul, pitorescul vieții de mănăstire...

În sfîrșit, ceea ce e mai grav, surprinde tonul general al acestor povestiri : el este acela al neadecvării la subiect. Povestirile sînt redate de un ins agitat, care nici nu stăpînește situațiile descrise și nici nu-l lasă pe cititor să se descurce singur în hățișul faptelor și al explicațiilor, ci intervine pe alocuri cu un didacticism naiv în stilul susținerii unor prea evidente teze. Uneori teza e anunțată chiar de la început, și toată desfășurarea faptelor nu vine decît ca s-o ilustreze. Alteori, povestirea e o parafrază pe o temă livrescă, dar nicidecum tratarea unei teme.

Poate că nicăieri viciul acesta de atitudine nu e mai vădit ca în *Sakuntala*, transpunere în mediul țigănesc al poemului lui Kalidassa. Livrescul dublează în modul cel mai nefericit o bizară întîmplare în care cel care o relatează privește realitatea mai mult cu ochiul etnografului

Scanned with OKEN Scanner

decît cu cel al artistului, și grija lui pare mai curînd aceea de a comunica fapte curioase de care în primul rînd se miră singur. E vorba de un tînăr bucureștean care, îngrijorat de dispariția unui văr al său, Dionis, află că acesta s-a smintit, părăsindu-și familia și o situație materială excelentă pentru a urma în peregrinările ei o șatră de țigani. Plecat pe urma straniului rătăcit, eroul povestirii intră el însuși încetul cu încetul în lumea bizară a comunității de țigani, pe care-i cîștigă cu generozitatea, devenind un soi protector și arbitru al disputelor dintre ei. Între acestea se produce îndrăgostirea eroului de frumoasa fecioară Rada, pînă cînd reapare vărul său care-i jucase o lungă festă, silindu-l să intre de bunăvoie în situația în care se afla el însuși și pe care nu o mai poate considera acum decît firească. Cititorul întrevede un conflict între cei doi îndrăgostiți. Numai că Rada nu era fecioară, ci mama unui copil făcut cu un țigan din alt sălaș, închis pentru furt și mai apoi pus în libertate pe cauțiune. Povestea se termină cu risipirea șatrei, care ridică corturile și pornește în pribegie împreună cu Dionis, care-o va urma pentru totdeauna.

Hibrid de date livrești și de amănunte de observație, povestea aceasta, pe care am citat-o ca exemplu de inabilitate artistică, e un fel de roman contras, risipit însă în episoade descriptive și inutile. Voiculescu ratează aici tema clasică a iubirii dintre un erou aparținînd unui mediu de civilizație înaltă cu femeia exotică — și parcă nicicînd defectul de concepție al literaturii sale nu e mai evident ca în această lungă și dezlînată povestire.

Am început cu aceste obiecțiuni de principiu pentru a arăta că *Povestirile* lui Voiculescu nu se recomandă ca opera unui scriitor matur, care a avut timp să reflecteze, sau, mai bine zis, pe care timpul l-a silit să reflecteze la mijloacele sale artistice, ci a unui temperament genuin, eruptiv și nesupravegheat. Tinerețea de crepuscul a lui Voiculescu s-a manifestat prin eliberarea unei neașteptate forțe de creație, dar și printr-o egal de deconcertantă lipsă de spirit critic. *Povestirile* sale dau impresia unuia dintre acei cîntăreți de operă fără experiență și control, a căror voce bate în toate registrele,

Scanned with OKEN Scanner

izbutind însă uneori nişte performanţe pentru care ar fi mîndru chiar şi un campion al scenei lirice.

Dar oricare ar fi obiecţiile ce se pot ridica, *Povestirile* lui V. Voiculescu au un îndestulător material de creaţie pentru a face din autorul lor un povestitor de mare clasă, cu o disponibilitate inventivă variată şi naturală, cu un simţ cert al desfăşurării acţiunii, prin episoade logic prezentate, culminînd cel mai ades cu o întorsătură dramatică sau numai surprinzătoare.

Atmosfera lor generală e aceea a unor întîmplări neobişnuite sau de-a dreptul fantastice şi acest din urmă caracter pătrunde de cele mai multe ori într-un mediu de viaţă modernă, ridicîndu-se din străfundurile istoriei sau ale legendei. Pentru oricine, e limpede că Voiculescu, sămănătorist din a doua generaţie, nu putea să nu cadă pe tema predilectă a scriitorilor de acest tip, înfăţişînd momentul de coliziune a lumii vechi, tradiţionale, cu formele actuale ale civilizaţiei şi omului ştiinţific şi tehnic. Acest fapt nu-i scade meritul originalităţii, ci dimpotrivă, i-l sporeşte, căci scriitorul nostru ştie să dea uneori întîmplărilor petrecute rezonanţa marilor sensuri mitice, depăşind modul istoric, relativ. Pe urmele lui Sadoveanu mai ales, Voiculescu vine cu o imagine viguroasă şi bine precizată a omului primitiv sau natural pe care-l evocă fără melancolie şi nu în ton minor, în clipa în care invazia lumii moderne pune capăt existenţei sale.

Atitudinea lui nu e însă de-a dreptul paseistă. Vorbind despre realităţile trecute, el o face mai curînd din unghiul de vedere al unui contemporan al nostru, mirat oarecum de ce se întîmplă, decît al unui „evocator" care se identifică cu ele şi face să răsune glasul său trist şi mustrător ca un avertisment adresat zădărniciilor evului nou. Să mai notăm că personajul tipic al povestirilor lui Voiculescu este un însingurat, un izolat de istorie şi de oameni, un ins care concentrează o lungă experienţă a tradiţiei omenirii despre care omul modern, citadin şi superficial, nu mai ştie nimic, dar către care el este atras din curiozitate şi dintr-o obscură nevoie de a transcende platitudinea cotidianului. Deci nu o societate elementară ne este înfăţişată în povestirile lui Voiculescu,

Scanned with OKEN Scanner

ci situația rară a insului care a izbutit să se strecoare prin vacarmul lumii moderne și să rămînă păstrătorul unor vechi și devenite oculte practici ancestrale. Dacă nu niște personaje excepționale, Voiculescu ne aduce înaintea ochilor un cadru istoric sau geografic excepțional : un cătun ocolit de civilizația modernă, un munte prăpădit de secetă, o comunitate de călugări.

Arta lui Voiculescu va specula cu precădere situația în care acești inși sau această lume sînt scoși din mutenia și izolarea lor resemnată pentru a fi puși să-și dovedească virtuțile și să-și dezlege vechea lor limbă neștiută de omul modern al evului tehnic și științific. Cele două puncte culminante ale acestei teme generale sînt și cele ale artei lui Voiculescu în ansamblul ei ; ne referim anume la *Pescarul Amin* și la *Ultimul Berevoi.* Amîndouă personajele titulare ale acestor povestiri sînt indivizi care trăiesc la periferia societății, într-o anumită intimitate cu stihiile naturii, asemeni unor fiare sălbatice în mediul lor de existență, din care nu pot fi scoase fără să nu piară.

Amin e un pescar, dar nu un simplu meșter iscusit al vînătorii pe apă, ci un soi de preot care oficiază un ritual păgîn și care poate simți o profundă solidaritate cu prada, într-un amestec desăvîrșit de înverșunare și de venerație. Venirea deci a unui tehnician cu pretenții științifice care vrea să-i schimbe deprinderile e primită de el cu o surdă împotrivire. Împrejurarea e excepțională, pentru că întîrzierea scurgerii apelor din balta Nazîrului spre mare lasă să se întrevadă posibilitatea prinderii unei mari cantități de pește. Prin mulțimea de pești captivi e și unul de dimensiuni neobișnuite a cărui pescuire ar însemna o încununare a priceperii și rîvnei pescarilor din acele locuri. Acest fapt iese însă din cadrul legii cunoscute de Amin și-i produce o stare de perplexitate, complicată cu bănuiala că împrejurarea nu numai că depășește datele experienței sale de pînă atunci, dar înseamnă o schimbare în adînc, în ordinea mai generală a lumii. Pescarul își dă seama că trăiește un fapt cu totul insolit și că prinderea acelui pește prezintă o schimbare de rosturi a firii — așa că în clipa în care brigadierul vrea să folo-

Scanned with OKEN Scanner

seacă drept suverană soluţie dinamita, el preferă sacrificiul propriei sale fiinţe, deschizînd drumul de scăpare peştilor, care-l tîrăsc în iureşul lor în împărăţia fermecată şi tainică a apelor din care chiar el poate ieşise. Este deci soluţia „clasică" pe care scriitorii sămănătorişti au propus-o în scrierile lor : dispariţia omului sau a societăţii arhaice incapabili de a stăvili invazia lumii moderne, preferînd totdeauna luptei, sacrificiul.

Aceeaşi temă este reluată în mediul păstorilor de vite în povestirea *Ultimul Berevoi.* Şi aici momentul e acela în care vechea lume îşi trăieşte ultimele clipe, iar confruntarea cu cea nouă se produce într-un moment de criză foarte semnificativ. Din cauze necunoscute, vitele nu se mai apără de agresiunea fiarelor sălbatice, care produc astfel turmelor mari pagube. Interdicţia de a folosi arme de foc îi face pe păstori să recurgă la iscusinţa vrăjitorească a unui personaj singuratic şi uitat, descendent dintr-o familie de solomonari.

Ultimul Berevoi încearcă să descînte turmele pentru a reda taurului vechea vigoare pierdută. Operaţia se face printr-un transfer magic asupra simulacrului unui urs pe care vrăjitorul îl aduce în mijlocul turmei exasperate de sete, după o lungă ceremonie. Dar taurul cirezii ezită să atace blana vrăjită a ursului şi, atunci, pentru a duce la capăt ritualul în care se angajase, ultimul Berevoi îmbracă blana ursului venind în faţa taurului ca să întărîte în el vechiul instinct de ferocitate. Ceea ce se şi întîmplă în cele din urmă, vraja împlinindu-se prin jertfa celui care o săvîrşeşte, ca o încununare şi confirmare a virtuţilor sale tainice şi ancestrale.

In acest sector, cel mai semnificativ şi mai realizat al povestirilor lui Voiculescu, ni se aduc în faţa ochilor situaţii în care lumea nouă nu şi-a extins stăpînirea asupra tuturor sectoarelor vieţii, iar cea veche, în agonie, mai mare totuşi putinţa de a-şi dovedi virtuţile sau a sfîrşi în glorie. Personajul acesta caracteristic pentru viziunea scriitorului nostru reapare în povestirea *In mijlocul lupilor,* în care facem cunoştinţă cu un vînător ciudat, condamnat de legile lumii moderne şi care trăieşte izolat de oameni într-o sălbatică sihăstrie. Un

Scanned with OKEN Scanner

magistrat care luase parte la procesul lui, unde înțelesese că acuzatul ascunde o taină inexprimabilă și de nedivulgat, se duce să-l caute în bîrlogul lui, încercînd a-i cîștiga încrederea. Vrăjitorul îi mărturisește puterea sa de a se înțelege cu lupii, și ca să i-o dovedească magistratului, oarecum incredul, se duce cu el în pădure în noaptea sfîntului Andrei, în care lupii își primesc în fiecare an „merticul lor de prăzi". În cursul demonstrației, povestitorul face o mișcare greșită și cade din arborele în care se cocoțase și este salvat de la moarte de „lupar", care descîntă fiarele și-l scoate din mijlocul lor.

În altă povestire, *Căprioara din vis*, cele două evuri istorice, prezentul și timpul legendar, intră din nou în contact sub forma reminiscențelor ancestrale ce năvălesc în conștiința unui ins intrat în comă. E vorba de un sculptor care are astfel revelația originii artei sale într-o lungă halucinație petrecută în cursul unei nopți în care era să moară înghețat.

Aceste două din urmă povestiri nu ni se par că se ridică la nivelul celorlalte două pe care le-am pomenit mai sus. Amîndouă sînt invadate de spiritul didactic și explicativ care dăunează celor mai multe dintre povestirile acestui autor. Atît *Căprioara din vis* cît și *În mijlocul lupilor* sînt niște povestiri care ilustrează o teorie generală pe care un ins o produce în cursul unei discuții în contradictoriu cu alții. În genere, povestirile lui Voiculescu sînt debitate de un erou care a trăit împrejurările descrise și care le evocă pentru a da mai multă tărie unor susțineri teoretice, dacă ne putem exprima astfel. Sîntem într-o societate de magistrați, medici și chiar filozofi, care tăifăsuiesc ca să-și omoare timpul, și, la un moment dat, discuția iscă la unul din ei nevoia de a povesti o întîmplare adevărată, de cele mai multe ori ciudată sau, oricum, greu explicabilă. Ceea ce e mai supărător în acest procedeu e că toată narațiunea care urmează nu e debitată din punctul de vedere al insului care vorbește, ci urmează toate regulile unei narațiuni „obiective", cu tot convenționalismul care întovărășește o asemenea manieră.

Scanned with OKEN Scanner

Așa se întîmplă, de pildă, cu povestirea *Behaviorism*. Greu de tot va ghici aici cititorul că sub un asemenea titlu se ascunde o simplă poveste haiducească (de altfel una din cele mai bune ale culegerii prin concizîunea dramatică și economia de mijloace artistice) încadrată, ba pe alocuri întreruptă de o discuție între niște inși care vorbesc despre „comportament", „reacție" și „atitudine". La un moment dat sînt puși să asculte o povestire a unuia dintre ei. Acesta vrea să-i uluiască pe ceilalți arătîndu-le prezența de spirit și abilitatea unei călugărițe care scapă o mănăstire de niște fioroși haiduci veniți s-o jefuiască. Ar fi vorba de un „behaviorism sadea" — cum se exprimă povestitorul — și dacă demonstrația a fost făcută, e sigur că din punct de vedere artistic ea ar fi putut să lipsească.

Credincios unui principiu didactic și explicativ, Voiculescu simte mereu nevoia de a veni cu o lămurire, de a tălmăci școlărește ceea ce nu mai era nevoie să fie explicat. Deplorabila lui aplecare de a face speculații asupra faptelor narate și a trage neapărat o concluzie e atît de sistematic înrădăcinată în conștiința lui artistică, încît aceasta pare a trece pe planul secund, iar stilul povestirii se transformă într-un stil al demonstrației. Către o asemenea regretabilă situație alunecă de pildă și *Sezon mort*, una din cele mai dramatice și mai bine construite piese ale culegerii.

Sub acest titlu absurd de nesemnificativ se ascunde o întîmplare de vacanță, la care povestitorul e un simplu martor. Invitat de un prieten care-și gospodărise în mijlocul unei păduri (nu ni se explică de ce) o fabuloasă crescătorie de păsări, eroul asistă la ciudata împerechere a cîinelui proprietarului cu o vulpe, dar și la aceea a însuși stăpînului cîinelui cu nevasta pazncului, venită din sat să le aducă de mîncare. Interesul povestirii ține tot de un transfer magic : nimicirea forțelor rele nu se face de-a dreptul în persoana celui stăpînit de ele, ci prin împușcarea de către soțul ultragiat a vulpii care încălcase legea speciilor și care, împreună cu cîinele, supus și el regimului „schimnicesc" al abstinenței, repeta pe un plan mai jos nelegiuirea pe care o comitea proprietarul crescătoriei de fazani (care se întîmpla să fie un fran-

Scanned with OKEN Scanner

cez) cu țăranca ce reprezenta la rîndul ei un strat diferit, exotic, al umanității.

Această bizară întîmplare nu e numai narată, ci și explicată. Cel care se angajase în ea suferise o „inluație", ne explică un personaj. „...Adică fusese lovit la creier de lumina prea puternică a lunii. Așa cum alții capătă insolație, sînt persoane simțitoare la razele mult mai magnetice ale lunii..."

Iar în final, față de preanumeroasele interpretări posibile, ni se vorbește așa :

„— Nu sînt psiholog și mai puțin freudian, se scuză povestitorul. N-am căutat nici o explicație omenescului izbucnit în el și debordînd peste artificialul ce-și impusese.

Că a fost pilda cîinelui care îl îndemnase la mezalianța cu o țărancă disprețuită pînă atunci, sau influența lunii, ori prealunga abstinență la care se constrînsese, nu vreau să știu."

Cînd scapă de eroarea de a-și împăna excelentele povestiri cu comentariile explicative ale eroilor săi, Voiculescu cade de multe ori în păcatul încă mai grav de a și le comenta singur. Așa se întîmplă în *Ciorba de bolovan*, în care atmosfera de halucinație colectivă provocată de un straniu personaj, un mare înțelept sau un mistificator, venit într-un sat năpădit de mizerie și care izbutește să îndestuleze pe înfometați printr-un șiretlic destul de simplu și cu duhul înțelegerii, e risipită de comentariile finale ale autorului, care oferă cititorului mai multe soluții la alegere și-și ironizează propria creație (ce ne amintește totuși în cele mai bune clipe ale ei de povestirea *The man who died* a lui D.H. Lawrance).

Această continuă eroare de concepție ține la Voiculescu de aspectul dublu al felului său rău de a înțelege arta : acela de a povesti și instrui. O singură dată ni se pare că lumina „rațiunii" pătrunde logic într-o împrejurare nu mai puțin stranie, pentru a oferi o explicație unei întîmplări nelămurite, al cărei mister nu se poate risipi decît prin ea. E cazul povestirii *Schimnicul*, în care părintele Antonie, un anahoret teribil, izolat de mănăstirea unde se călugărise, e chemat de foștii săi tovarăși de cin pentru a le apăra turmele de oi. Este singurul remediu

Scanned with OKEN Scanner

găsit de aceştia împotriva unui lup fermecat pe care nu-l pot dovedi nici armele ciobanilor, nici cîinii cei mai voinici. După cîteva nopţi petrecute la stînă, în care timp misteriosul lup nu-şi mai face apariţia, schimnicul se întoarce în sihăstria lui, lăsîndu-i pe călugări în starea dinainte. Atunci e adus Şotropa, un vrăjitor — personaj tradiţional al povestirilor lui Voiculescu — care posedă facultatea de a se înţelege cu cîinii, de la care află că agresorul era un pricolici, un om care se prefăcea în lup. Neputîndu-l identifica pentru a-l face inofensiv, stareţul recurge la un vînător de stil arhaic Şuşnea, care „ducea în spate o flintă veche cu încărcătura pe gură, iarba de puşcă într-un corn de bou negru, gloanţele într-o teşilă de piele la şold". În sfîrşit, acesta izbuteşte să descarce un glonţ de argint vrăjit de solomonar în presupusul lup şi pune astfel capăt activităţii lui nocive, fără ca cineva să poată găsi cadavrul fiarei sau măcar urmele ei. Stareţul are o vagă bănuială a adevărului, şi ca să clarifice misterul aduce pe un teozof de la ...Patriarhie (! ?), amic de-al său, cu numele de Teoctist, şi împreună cu acesta vizitează chilia din stîncă a ascetului. Îl găsesc mort, cu rana de glonte în piept, şi teozoful, spre a-l împiedica pe părintele Antonie să se prefacă în strigoi, implîntă un ţăruş în inima pricoliciului, înainte de a-l înmormînta.

Piesa aceasta e în multe privinţe o sinteză a „filozofiei" lui Voiculescu şi mai cu seamă a vederilor sale teoretice cu privire la sufletul omului : un amestec de superstiţii populare, de teorii teozofice de duzină şi de simpatie pentru practicile „tradiţionale". Atmosfera nu e de-a dreptul de basm, ci de eres explicat, dacă se poate spune aşa : ştiinţific şi exploatat totdeauna pentru a da o întorsătură senzaţională faptelor.

E inutil însă a mai adăuga că tot ceea ce un asemenea gen de povestiri cîştigă prin neaşteptatul soluţiilor finale, sau prin insolitul atmosferei, pierd în adîncime şi adevăr psihologic. Personajele lor îşi trag totuşi originea din lumea basmului popular, în care psihologia eroilor nu poate fi decît sumară — chiar atunci cînd ele personifică mari forţe tăinuite. Într-o lume dominată de vrăji, omul devine uşor simplul joc al unor forţe oculte pe care le pune uneori în mişcare, dar pe care în aceeaşi măsură le

Scanned with OKEN Scanner

poate stăpîni un altul care-i vrea răul. Din chiar aceste simple indicații se vede că principiul de căpetenie după care Voiculescu își plăsmuiește personajele sale e cel al instabilității eului. Un om poate deveni oricînd altceva, printr-o vrajă. El se poate dedubla, poate înnebuni sau poate cîștiga puteri nebănuite. Lumea povestirilor lui Voiculescu e deci una populată de eroi fără identitate precisă. Un om se poate transforma într-un lup, cum am văzut ; acțiunea acestei stranii întîmplări petrecîndu-se tocmai acolo unde ar fi fost mai de necrezut : într-o mănăstire, iar pricoliciul înlăturat de glontele fermecat al unui solomonar fiind un ascet care ducea o viață de arzătoare rîvnă și de perfectă sfințenie.

În genere, farmecele operate asupra unor indivizi pot schimba cursul lucrurilor, precipitînd acțiunea spre cele mai abrupte încheieri. Îndrăgostirea eroului din *Iubirea magică* participă la climatul de vrăjitorie specific scrierilor lui Voiculescu și nu se soluționează decît tot printr-un farmec, în timp ce prietenul cu care venise în acel sat ca să facă studii de folclor (și de pe urma cărora cititorul se alege de pildă cu o rețetă vrăjitorească de a scoate puricii dintr-o cameră) înnebunește de-a binelea. „Pierderea minții" este termenul care caracterizează cel mai bine aceste situații extreme în care oamenii fac exact ceea ce nu ne-am fi așteptat din partea lor. Francezul Charles din *Sezon mort* trece și el printr-o asemenea situație, iar Dionis din *Sakuntala* se lansează într-o acțiune neașteptată, înlănțuit de un farmec irezistibil. În sfîrșit, să-l mai pomenim și pe tînărul Aliman din *Lostrița,* sfîrșind în demență și sinucidere.

Ne aflăm deci într-o lume în care firul narațiunilor se întoarce brusc, în direcții neașteptate și cu efecte așijderi. Faptele nu se mai supun voinței celui care le săvîrșește și noțiunea de caracter sau de tip nu se poate închega nicidecum.

Nu un tip uman bine determinat este de pildă părintele Evtichie din lunga povestire *Ispitele părintelui Evtichie.* Și această povestire este un fel de roman fragmentat, în care impreciziunea personajului titular ne dă o idee despre imposibilitatea lui Voiculescu de a duce înainte o acțiune care ar presupune măcar un personaj

Scanned with OKEN Scanner

coagulat sufletește. Părintele Evtichie, cel care era mereu ispitit de diavol și se ducea să înfrunte aceste ispite chiar în cele mai periculoase locuri, este un amestec de înțelepciune naturală, naivitate și șiretenie cu o nuanță de burlesc în toate acțiunile sale, dar mai ales cu un soi de inadaptare la realitate vecină cu demența. Peripețiile lui foarte variate nu se leagă între ele și dau întregii povestiri un caracter descusut, în care interesul cititorului se pierde pe lungile drumuri ale ascetului, pentru a se închega la urmă, în episodul încercării lui de a face călugări pe doi hoți de codru care-l atacaseră ca să-l jefuiască și pe care el izbutește să-i facă prizonieri. Sfîrșitul ne prezintă pe cei doi tîlhari fugind din mănăstire după ce l-au asasinat pe stareț și i-au luat banii, urmăriți de gloanțele trase de Evtichie care, sculat în toiul nopții, văzuse în ei o întrupare a diavolului — deși n-ar lipsi nici posibilitatea de a interpreta finalul ca o îndepărtare a ispitei banilor prin uciderea printr-un fel de „mandat" a starețului lăcomit de arginți de către cei doi ucenici, „delegați" justițiari ai lui Evtichie însuși.

Din tot ce am arătat pînă acum se vede limpede că Voiculescu încearcă să plăsmuiască un univers cu linii nesigure în care „puteri", mai mult decît oameni, fac și desfac toate lucrurile. Practicarea mărturisită sau nemărturisită a magiei (arareori convertită în formele unei religii instituite, cum e cazul cu acel hibrid monah Evtichie) e singura lege cu efecte stăpînitoare asupra labilității sufletelor. Acesta formează sectorul cel mai interesant al creației de narator a lui Voiculescu și dă încercărilor sale eterogene o direcție precisă în care trebuie să recunoaștem un stil și, mai mult decît atîta, toate semnele unei lumi cu o configurație proprie.

Din nefericire, în alte părți, autorul cedează prea ușor gustului său pentru anecdotă și literaturizează fără spirit critic și inteligență simple fapte diverse, cazuri curioase sau întîmplări de interes pur folcloric, ceea ce sporește impresia de bizar pe care și celelalte povestiri ale sale o degajă, fără a potența cumva și efectul artistic, ba dimpotrivă, diluîndu-l sau trivializîndu-l. Opera de povestitor a lui Voiculescu nu are acea unitate interioară de ton pe care poeziile sale o oferă nedezmințit, în cursul

Scanned with OKEN Scanner

unei cariere lirice de o neobișnuită întindere. Cu toate că, după cîte se pare, tot ceea ce se cuprinde în cele două volume a fost scris în răstimpul unnui singur deceniu, iar acesta se situează la sfîrșitul unei cariere literare care a mers într-o continuă creștere pe un făgaș oarecum previzibil, ceea ce ne e dat să citim în ediția aceasta antologică nu poartă nici pe departe semnul unei olimpiene seninătăți.

Dimpotrivă, rari sînt scriitorii care ne pot oferi un spectacol mai eteroclit al unei inspirații mai nemăsurate, dar în același timp mai nestrunite de gustul sigur al creatorului autentic. Pe treapta cea mai de jos stă negreșit umorul, încercat pe ici, pe colo, chiar și în cele mai bune piese ale culegerii (nota de burlesc din *Ispitele părintelui Evtichie* intră în această categorie), dar izbucnind în toată grosolănia în *Chef la mănăstire*. Ne este imposibil să înțelegem cum această dezlînată și trivială bufonerie a putut găsi admiratori, mai ales cînd ne gîndim că tema ei, clasică în literatura noastră, a ispitit atîtea pene, și a fost eminent tratată chiar de Damian Stănoiu *(O anchetă, Dragoste și smerenie)*. Tot lipsită de spirit e și *Fata din Iava*, moment de autoironie, în care Voiculescu pune în paralelă două ipostaze ale sufletului său, avîntul poetic și înțelepciunea sceptică a maturității ; dar acul balanței înclină în mod curios spre cea din urmă, deși, ni se pare nouă, această calitate îi lipsea scriitorului cu totul.

Nici atmosfera de badinaj din *Farsa* nu ne poate cuceri, Voiculescu, ca toți sămănătoriștii declarați sau nu, vădind aceeași imposibilitate de a trece în mediul urban și mai ales de a găsi tonul potrivit pe care-l reclama o poveste galantă sfîrșită tragic. Prozatorul e în mediul său atunci cînd narează împrejurări de excepție, fie ele numai dramatice. E cazul succintei nuvele *Capul de zimbru*, prima pare-se din seria ulterioară a celor douăzeci și nouă de încercări epice ale autorului nostru. Voiculescu e un artist al naturilor primare și al situațiilor paroxistice, pe care știe să le învăluie într-un fel de poezie frustă și să le dea o anumită rezonanță generală aspră și viguroasă, dar n-are nici o înțelegere pentru ceea ce s-ar putea numi psihologie și pentru jocul artistic ce ar

Scanned with OKEN Scanner

rezulta din confruntarea unor oameni cu gîndire sau simţire complexă.

Opera lui e constituită din mari blocuri neprelucrate, în care ideea de acumulare pînă la un soi de măreţie face negreşit o puternică impresie : se poate întreba însă, unde este artistul în toată această întreprindere ? Deşi povestirile lui Voiculescu sînt rezultatul străduinţelor unui scriitor care s-a afirmat pînă la ele drept un poet de vocaţie certă — ele nu sînt şi opera unui poet, adică a unui ins care sfinţeşte cu mîna lui deprinsă să mîngîie coardele lirei materia brută a poeziei. El nu scrie nicidecum o proză poetică aşa cum făcuseră ceilalţi contemporani ai săi care au practicat cele două genuri : Arghezi, Adrian Maniu, G. Bacovia, Ion Vinea sau chiar N. Davidescu din prima lui fază. Nicicînd *Povestirile* lui nu ne trimit cu gîndul la un om care a descoperit tainele armoniei sau ale sonorităţii unui vers, care a sucit o rimă, care a bătut tiparul unei strofe. Poezia acestor proze (cîtă e) scapără pe ici, pe colo din încleştarea pasiunilor evocate, se ridică din învolburarea duhurilor înverşunate, întovărăşeşte miraculosul magic al lumilor care pier.

Eterogenia generală a lucrării lui literare, cu punctul de plecare în absenţa spiritului critic, e caracteristică şi pentru stil. Voiculescu vădeşte şi aici aceeaşi deplorabilă inegalitate, intenţia naivă şi mereu indiscretă ridicînd aproape totdeauna capul spre paguba mare a artei. El nu izbuteşte să stăpînească materialul lexical şi să-l topească în acea sinteză care s-ar numi stil, ci aleargă după vocabule rare, provincialisme sau neaoşisme ostentative cu sonorităţi de scrîşnet şi cu înţeles de cele mai multe ori obscur. Ohavnic, ciopoare, zbătaie, vîrşi, năboaie, setcă, giuvelnic, bîrdane, şihoaie, sînt numai cîteva exemple culese de noi pe suprafaţa cîtorva pagini. Printre ele plesneşte cîte un neologism nejustificat şi inoportun.

Intelectualii moderni, care sînt uneori personajele lui Voiculescu şi care îndeobşte povestesc lucruri ce li s-au întîmplat chiar lor, fac acest lucru debitînd cele întîmplate cu un vocabular şi cu nişte întorsături de frază cu totul improbabile, ca să nu spunem de-a dreptul false. Autorul nostru nu are nici pe departe suverana, augusta

Scanned with OKEN Scanner

rezulta din confruntarea unor oameni cu gîndire sau simţire complexă.

Opera lui e constituită din mari blocuri neprelucrate, în care ideea de acumulare pînă la un soi de măreţie face negreşit o puternică impresie : se poate întreba însă, unde este artistul în toată această întreprindere ? Deşi povestirile lui Voiculescu sînt rezultatul străduinţelor unui scriitor care s-a afirmat pînă la ele drept un poet de vocaţie certă — ele nu sînt şi opera unui poet, adică a unui ins care sfinţeşte cu mîna lui deprinsă să mîngîie coardele lirei materia brută a poeziei. El nu scrie nicidecum o proză poetică aşa cum făcuseră ceilalţi contemporani ai săi care au practicat cele două genuri : Arghezi, Adrian Maniu, G. Bacovia, Ion Vinea sau chiar N. Davidescu din prima lui fază. Nicicînd *Povestirile* lui nu ne trimit cu gîndul la un om care a descoperit tainele armoniei sau ale sonorităţii unui vers, care a sucit o rimă, care a bătut tiparul unei strofe. Poezia acestor proze (cîtă e) scapără pe ici, pe colo din încleştarea pasiunilor evocate, se ridică din învolburarea duhurilor înverşunate, întovărăşeşte miraculosul magic al lumilor care pier.

Eterogenia generală a lucrării lui literare, cu punctul de plecare în absenţa spiritului critic, e caracteristică şi pentru stil. Voiculescu vădeşte şi aici aceeaşi deplorabilă inegalitate, intenţia naivă şi mereu indiscretă ridicînd aproape totdeauna capul spre paguba mare a artei. El nu izbuteşte să stăpînească materialul lexical şi să-l topească în acea sinteză care s-ar numi stil, ci aleargă după vocabule rare, provincialisme sau neaoşisme ostentative cu sonorităţi de scrîşnet şi cu înţeles de cele mai multe ori obscur. Ohavnic, ciopoare, zbătaie, vîrşi, năboaie, setcă, giuvelnic, bîrdane, şihoaie, sînt numai cîteva exemple culese de noi pe suprafaţa cîtorva pagini. Printre ele plesneşte cîte un neologism nejustificat şi inoportun.

Intelectualii moderni, care sînt uneori personajele lui Voiculescu şi care îndeobşte povestesc lucruri ce li s-au întîmplat chiar lor, fac acest lucru debitînd cele întîmplate cu un vocabular şi cu nişte întorsături de frază cu totul improbabile, ca să nu spunem de-a dreptul false. Autorul nostru nu are nici pe departe suverana, augusta

stăpînire a limbii, așa cum o vădește de pildă Sadoveanu, la care marea bogăție a resurselor ei de toate felurile dă sentimentul unei divine plenitudini, nu al unui bazar greu adunat și eteroclit.

În Voiculescu se trădează prea adesea vulgarizatorul sămănătorist prea cucerit de ideea de a explora și exploata folclorul și, de aceea, prizonierul acelui limbaj artificial pe care intelectualii de acest tip îl întrebuințează crezînd că astfel dau un răsunet mai „specific" scrisului lor, sau că se fac înțeleși mai bine de „popor". Lipsa de unitate a acțiunii sale literare se vădește în toate aplicațiile ei ; rareori întîlnim un moment în care ecourile disparate și apetiturile prea diverse să fie asurzite sau ținute în frîu. Am da ca titlu de mențiune în prima piesă a culegerii (cu totul trecută cu vederea de comentatori) : *Revolta dobitoacelor*, un fericit exemplu de felul în care artistul știa totuși să taie frazele cu lovituri de bardă și să-și strunească impulsurile excesive în cadențe de o solidă și frustă frumusețe.

★

Față de toate acestea și în concluzia cercetării noastre, nu putem decît să ne exprimăm din nou uimirea pe care am însemnat-o chiar de la început și pe care acțiunea literară a lui Voiculescu în ultima ei ipostază ne-a procurat-o din plin. Surpriză în primul rînd pentru neașteptatul înfloririi ei pe o ramură ce părea uscată de sevă și care nici nu era cea mai viguroasă. *Sonetele* lui Voiculescu trădau într-un mod neașteptat tocmai vîna erotică a poeziei sale, cea mai ascunsă dintre toate, în ansamblul operei acestui poet. *Povestirile* lui ridicau pe de altă parte încă mai multe și mai legitime nedumeriri. Ele schimbă complet imaginea poetului bătrîn și-n care supraviețuiesc numai vechile elanuri dovedind că nu lirica însemna culminația creației sale.

Cariera lui Voiculescu poate fi repezentată printr-un necontenit urcuș pe care poetul l-a efectuat fără grabă, folosind parcă pasul domol al plăvanilor și carul primitiv cu scîrțîituri grele, cum atît de bine se potrivea inspirației lui tradiționaliste și rustice. Acolo unde poeții ajung

Scanned with OKEN Scanner

de la primul efort al încordării lor lirice, acest scriitor a ajuns tîrziu, ca o voce neașteptată și bizară a unei generații amuțite. Efectul nu putea fi decît enorm și, corespunzător unei resurecții a spiritului neopășunist, trecut acum prin filtre mai moderne, numele lui a fost pus în grabă alături de cele ale lui Țuculescu și Brâncuși, anexați și ei (fără să fie întrebați) serviciului cauzei. Să lăsăm însă deoparte asemenea vane și simpliste apropieri.

Pînă a fi un caz bizar al literaturii noastre, poate chiar cel mai bizar, Voiculescu e un caz de psihologie scriitoricească ciudată. Laborioasa lui carieră literară, desfășurată fără nici o strălucire, a culminat de-abia în zilele noastre, într-un context cultural în care insolitul manifestării ei era sporit de însăși ambianța în care nu se putea integra de fel. Judecînd mai bine, opera lui de sfîrșit nu este însă rezultatul unui moment de seninătate și de priviri crepusculare înapoi, ci poartă în sine un neostenit avînt, o încordată, invincibilă și oarbă voință de creație ce nu ne poate decît impresiona, după cum vehemența lui sentimentală ne va face să uităm stilul de ușoară pastișă a sonetelor sale shakespeariene, în care și-a travestit (fără nici o necesitate artistică mai înaltă, dar printr-un elan admirabil) impulsurile sufletului său demoniac și tulbure.

1967

Scanned with OKEN Scanner

de la primul efort al încordării lor lirice, acest scriitor a ajuns tîrziu, ca o voce neașteptată și bizară a unei generații amuțite. Efectul nu putea fi decît enorm și, corespunzător unei resurecții a spiritului neopășunist, trecut acum prin filtre mai moderne, numele lui a fost pus în grabă alături de cele ale lui Țuculescu și Brâncuși, anexați și ei (fără să fie întrebați) serviciului cauzei. Să lăsăm însă deoparte asemenea vane și simpliste apropieri.

Pînă a fi un caz bizar al literaturii noastre, poate chiar cel mai bizar, Voiculescu e un caz de psihologie scriitoricească ciudată. Laborioasa lui carieră literară, desfășurată fără nici o strălucire, a culminat de-abia în zilele noastre, într-un context cultural în care insolitul manifestării ei era sporit de însăși ambianța în care nu se putea integra de fel. Judecînd mai bine, opera lui de sfîrșit nu este însă rezultatul unui moment de seninătate și de priviri crepusculare înapoi, ci poartă în sine un neostenit avînt, o încordată, invincibilă și oarbă voință de creație ce nu ne poate decît impresiona, după cum vehemența lui sentimentală ne va face să uităm stilul de ușoară pastișă a sonetelor sale shakespeariene, în care și-a travestit (fără nici o necesitate artistică mai înaltă, dar printr-un elan admirabil) impulsurile sufletului său demoniac și tulbure.

1967

Scanned with OKEN Scanner

URMUZ

Scanned with OKEN Scanner

Urmuz e un nume propriu de convenție, sub care se adăpostesc o sumă întreagă de legende — vinovat pentru aceasta fiind într-o oarecare măsură chiar și cel care s-a ascuns sub acest pseudonim, adică omul prin excelență ciudat care a fost Dem. Demetrescu-Buzău. Una din aceste legende, și poate cea mai romanțioasă și senzațională, e aceea a confiscării manuscrisului unei piese inedite, însușită și publicată de cel mai bun amic al său — adevărat act de piraterie literară între a cărei acreditare s-au găsit unele pene de prestigiu, precum cea de mare autoritate și care nu se punea în mișcare chiar pentru orice, a lui Tudor Arghezi.

Dar legenda cea mai gravă de consecințe, dintre toate cîte-i înconjură numele, e aceea a lui Urmuz scriitor, ba mai mult : mare scriitor, de o originalitate stranie și fără pereche în literatura noastră și pe care o putem reclama pe piața mondială, ca unică și pe acolo. Discutarea acestei probleme merită să fie întreprinsă, pentru că ea atinge un punct nodal al esteticii moderne : chestiunea legăturii dintre originalitate și valoare. A fost Urmuz un scriitor original ? Negreșit, dar cu condiția să fi fost mai înainte un scriitor. Iată ce ni se pare foarte greu de admis.

„Opera“ lui Urmuz cuprinde cîteva zeci de pagini de texte felurite, despre care nu vom ști niciodată dacă au fost concepute spre publicare sau nu. Ea e o simplă schimonoseală, amestec de joc de cuvinte, de fantezism grotesc și de umor căznit. Efectul de surpriză, indiscutabil, se epuizează prin tocire după cîteva pagini, și citi-

Scanned with OKEN Scanner

torul care persevorează în lectura acestei așa-zise „opere“ se instalează într-o imensă plictiseală. Căci a stărui în absurd înseamnă a specula un anume efect de continuitate exact ca acela al prozei clasice. Absurdul nu se constituie urmînd un drum „pe lîngă“ logică, ci pătrunzînd ca un fericit, deși iritant accident chiar în planul logic, care e obligat atunci să-l rețină în aceeași măsură în care-l respinge. Scrisul lui Urmuz stă pe eroarea de a face absurdul din absurd, de a-l coordona, de a-l compune și a încerca a-i da o *ratio* logică, cînd în realitate el trebuie doar *recunoscut* de inteligență. Dacă el obține uneori unele efecte ce pot să pară artistice, faptul se întîmplă în multcitata „Fabulă“, unde versificația riguroasă și voit simplistă ține loc de schemă logică și trimite gîndul cititorului la ceva realmente constituit logic de la care absurdul e o abatere.*

Ar fi de lămurit dacă Urmuz însuși s-a socotit pe sine un scriitor. G. Călinescu, singurul dintre criticii literari de oarecare reputație dintre cele două războaie care a pomenit de Urmuz ca de un adevărat scriitor, afirmă

---

*) *Absurdul*, termen extins și fără un singur stăpîn, ca un continent, este aplicat abuziv la o serie de opere de artă dintre cele mai diverse și care au comună o anumită îndepărtare de la logică, fapt ce se poate întîmpla însă într-o varietate de situații așa de mare, încît încetează să fie caracteristică pentru vreuna în parte. În sensul cel mai înalt al cuvîntului și în care el capătă o accepțiune, dacă se poate spune așa, pozitivă, îl întîlnim la Kafka, geniu profund și constructiv, care nu scrie o proză arbitrară, prin simpla și facila luxare a logicii, ci introduce numai absurdul ca un element al definiției unui anume univers, cu alte cuvinte, ca pe un fapt ce ține de sinteza înțelegerii. La nivelul cel mai de jos, sau mai bine zis *cel mai superficial*, absurdul poate fi numit un fel de a privi lucrurile prin care se realizează o descoperire a unui alt sens, dar chiar în imanența lucrurilor, adică se sporesc dimensiunile lumii prin descoperirea unui soi de profunzime a superficialului.

Nimic nu se încheagă în scrierile lui Urmuz, cu jocul lor de contrasensuri și false sensuri : arbitrarul nimicește orice simbol și astfel arta e ruinată în însăși celula ei constitutivă care, în cazul ei, are o importanță tot atît de mare ca în gîndirea discursivă conceptul. E inutil să mai spunem cît de departe e Urmuz, numai prin acest fapt, de programul de investigație abisală pe care și-l propuneau și pe alocuri îl și realizau suprarealiștii. după cum e inutil să mai notăm că modul rece și elaborat al scrisului său e la antipodul modului spontan al dicteului automat.

Scanned with OKEN Scanner

bazat pe experienţa sa de fost profesor la liceul „Gh. Lazăr“ că urmuzismele circulau printre elevi şi că practicarea unor asemenea exerciţii amuzante era în tradiţia acelei şcoli, pe care a urmat-o şi elevul D. Demetrescu-Buzău.

Este cert că scrierile lui Urmuz nu depăşesc nivelul unei asemenea simple şi uşurele nostimade. Gestul lui (căci nu putem vorbi în nici un caz de o operă) se explică printr-o răzvrătire puerilă a unui om matur, ca un act rece şi neputincios de batjocură. (Adevăratul creator poate privi cu împotrivire opera altui artist, ba chiar o întreagă formulă de artă, dar o face pentru a da nu o caricatură, ci o replică — aceasta fiind însăşi forma cea mai adecvată de critică a artistului autentic, unul din momentele dialecticii interioare în procesul creaţiei.)

Or, Urmuz nu poate fi înţeles decît ca un fenomen pur reactiv şi polemic. El nu creează un stil, ci parodiază un stil. Dar, vai, dacă parodia e totdeauna o operaţie lamentabilă, parodiştii nu merită nici măcar să fie plînşi.

Scrierile lui Urmuz sînt un simplu parazitism al unei formule convenite şi nu depăşesc graniţa unui anume amuzament uşor, dar au avut un notabil efect asupra unor creatori adevăraţi, ceea ce face din el, dacă nu un scriitor, negreşit un „caz“. Estetica modernă impune ca pe o dogmă mitul „originalităţii“ sau mai bine spus sperietura faţă de ea. Inovatorul în tehnica artistică e pus totdeauna înaintea artistului adevărat, care operează de cele mai multe ori o sinteză.

Or, Urmuz oferă un exemplu realmente monstruos în care originalitatea (indiscutabilă) nu poate conferi prin ea însăşi şi vreo valoare acţiunii sale. Am mai da un exemplu în această privinţă, fără a putea garanta perfecta lui echivalenţă cu situaţia scriitorului român : cazul muzicianului Eric Satie. E vorba de un compozitor ale cărui opere sînt aproape necunoscute publicului meloman, chiar celui care urmăreşte viaţa muzicală cu multă stăruinţă. Totuşi numele lui e pomenit foarte des şi cu mare veneraţie, deşi sălile de concert nu răsună mai niciodată de acordurile muzicii lui. E vorba tot de un „original“ cu o operă mai prejos decît acţiunea ei asupra

Scanned with OKEN Scanner

altora. Lui Satie i se atribuie anumite inovații de care ar fi profitat nemărturisit Claude Debussy, precum și o „influență" considerabilă asupra tinerii muzici franceze.

Gloria lui e mai mare decît se crede și, de pildă, foarte serioasa enciclopedie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel) afirmă că Satie îl depășește pe Debussy în cucerirea libertății armoniei : „seine *Gymnopédies* eröffneten der modernen Musik seit 1888 neue Horisonte." (vol. XI, p. 1430).

Pe partizanii originalității nu-i deranjează cazul unui geniu mare și plenar ca Mozart care n-a inovat tehnicește mai nimic. Mozart nu a „căutat" nimic. (Termenul acesta „căutare" este el însuși o universală și prestigioasă balivernă.) Mozart, ca toate geniile, a găsit. Este indiscutabil că în istoria muzicii există artiști care au „inovat" infinit mai mult decît autorul lui *Don Giovanni*. Istoria contemporană, cel puțin, oferă o interminabilă pleiadă de compozitori care revoluționează cu fiecare lucrare pînă și alfabetul muzicii. Ne întrebăm, se poate oare compara vreunul dintre aceștia cu Mozart ? În competiția actuală de prea multe inițiative, originalitatea pare să fie marfa cea mai ieftină. Umbra lui Mozart se poate consola așadar numai cu geniul. (Și să nu ni se spună că marelui compozitor îi lipsea noțiunea de „inovație", pe care o considerăm apanajul artei moderne : Mozart avea sub ochii lui spectacolul activității lui Haydn, un geniu deopotrivă inovator, productiv și realizat.)

Revenind la Urmuz, „opera" lui nu există, dar istoria literară trebuie să înregistreze gestul lui și efectul pe care l-a avut el asupra unor literați veritabili. E un fapt curios (printre atîtea ale istoriei culturii !) că un mediocru original, sau numai bizar, poate avea o influență mai mare asupra altor scriitori decît un geniu a cărui operă copleșește și paralizează o întreagă epocă. Scrierile lui Urmuz au fost citite de alți scriitori și nu au rămas fără o anumită acțiune. În genere, aceștia sînt cei care l-au scos din umbrele anonimatului, proclamîndu-i „geniul". Dar condițiile receptării unui artist în conștiința altuia urmează anumite reguli speciale care nu țin totdeauna seama de valoarea absolută a operei

Scanned with OKEN Scanner

primului. În genere scriitorii se interesează de literatura altora mai curînd pentru a găsi în ea un îndemn sau un catalizator pentru propria lor vocație.

Se cunoaște cazul clasic al lui Baudelaire și admirația lui pentru literatura lui Poe, inexplicabilă criticilor anglo-saxoni. E sigur că Baudelaire cunoștea bine și operele altor scriitori, mult mai mari decît autorul lui *Gordon Pym*. Este chiar neîndoilenic că în tabula lui interioară de valori numele lui Poe nu era situat pe linia cea mai de sus. Dar interesul special al poetului francez pentru cel american e mai mare decît pentru oricare altul : este unul tipic de artist.

Faptul devine și mai grăitor în cazul în care punctul de plecare al unui asemenea interes nu e un scriitor valoros către care altul se îndreaptă printr-un gest exclusivist, ci un ins complet lipsit de valoare dar totuși „important". Pe vremuri, P. Valéry a făcut marea distincție între valoarea unui scriitor și „situația" lui și a cerut ca cele două noțiuni să nu fie confundate.

Un scriitor „important", în sensul acesta special, poate întreține și stimula activitatea unui artist creator mult mai mare ca el. Istoria literară comite o mare greșeală cînd, la capitolul „influențe", leagă între ele geniile sau marile talente, găsind între ele afinități, similitudini de experiențe sau puncte de contact eventual indiscutabile. Creația artistică este un proces mult mai complex, chiar la capitolul amintit : de multe ori un mare scriitor este îndatorat unui artist cu totul abscur sau găsește un îndemn pentru actul său creator într-o experiență mai curînd neînsemnată și pe care chiar biografii lui o trec cu vederea. Sînt în cel mai înalt grad surprinzătoare asemenea descoperiri, rare, — cînd se fac.

Acesta e cazul lui Urmuz. E indiscutabil că el a exercitat o anumită influență asupra unor scriitori adevărați ca T. Arghezi și Eugen Ionescu, iar sub ochii noștri, asupra lui Leonid Dimov. Este sigur că fără lectura scrierilor lui Urmuz, Arghezi n-ar fi căpătat o anumită plăcere pentru logica dizlocată, umorul negru și forțat, ori pentru denunțarea automatismelor limbajului pe care le putem înregistra în unele proze ca : *Duminica ocultă*, *Ministrul*, *Mizantropie* sau în sceneta *Negustorul de o-*

Scanned with OKEN Scanner

chelari (pe care o semnalăm ca posibil punct de plecare al teatrului lui Eugen Ionescu), ca să nu mai pomenim de întregul volum *Tablete din Ţara de Kuty*. În acest sens, cel care l-a acuzat pe altul de furt în dauna lui Urmuz a fost el însuşi un mare profitor al experienţei acestui scriitor.

În nici un caz însă nu voim să-l condamnăm pentru aceasta. A-ţi însuşi ceva dintr-o „manieră" cu care altul nu poate face nimic, după ce a pus-o în circulaţie, e un drept legitim al unui artist şi un principiu al însăşi vieţii creaţiei. Tot ceea ce e valoros în Urmuz este astfel pentru că a fost valorificat de alţii.

Scriitorul steril şi inovator este neîndoios un caz interesant de psihologie artistică sau mai bine zis de patologie artistică. Urmuz pare să fi fost un om cu o anumită dotare intelectuală, cu un suflet turmentat şi obscur, cu un anume special simţ al umorului. Ca tip de inteligenţă era un „evoluat în subspecie" cum ar fi spus Camil Petrescu, adică avea facultatea înţelegerii deviată şi dezvoltată considerabil, dar nu spre esenţial. E aceea a scamatorilor inteligenţei, care fac în minte complicate calcule matematice, a hipermneziacilor sau a imbecililor foarte vioi, a „geniilor" de cafenea, care nu sînt în stare să realizeze nimic, dar care sînt negreşit mai spectaculoşi decît Kant sau Tolstoi.

În genere, în artă, inteligenţa are cu totul altă pondere decît în celelalte aplicaţii ale ei şi gradul nostru de apreciere trebuie să fie capacitatea constructivă, nu cea speculativă sau discriminatorie. În acest sens, Al. Paleologu a formulat de curînd un adevăr epocal cînd a spus că M. Sadoveanu era un intelectual mai consistent decît doctorul în filozofie Lucian Blaga (*Filozofia lui Sadoveanu*, „Viaţa românească", anul XXIII, 9 sept., 1970) şi, adăugăm noi, greoiul Slavici era un om mai inteligent decît spiritualul Topîrceanu, şi I. Agârbiceanu decît subtilul şi cititul Anton Holban. Sau, revenind la exemplul lui Mozart, acesta, cu toată lipsa lui prezumată de inteligenţă, era totuşi mai inteligent decît sprintenul Ravel.

Dar ne propusesem să supunem discuţiei „legenda" Urmuz şi de aceea, în încheiere, vom încerca să lămurim măcar un aspect al ei. Fantezia necontrolată a uno-

Scanned with OKEN Scanner

ra a lucrat pe toate terenurile, chiar și pe cel biografic, unde se pot totuși stabili unele date certe. Astfel toți cei care s-au ocupat de Urmuz pomenesc de „simplul grefier“ (G. Călinescu) și căinează soarta tragică a omului superior obligat să exercite o profesiune pentru care nu era făcut. „Urmuz, grefier !... două noțiuni care nu se împacă“, scrie sora scriitorului, Eliza Vorvoreanu. (Dăm citatul după monografia lui N. Balotă, Cluj, 1970, p.17.) „Obscurul grefier de la Înalta Curte de Casație“ scrie și N. Balotă — și asemeni cu el atîția alții.

Numai că aici trebuie făcută o importantă distincție : scriitorul a fost într-adevăr grefier (un timp, poate, ajutor de grefier), dar a exercitat această funcție la Înalta Curte de Casație, adică la cea mai înaltă instanță judecătorească a țării. A avea o astfel de slujbă e cu totul altceva decît a fi grefier la o judecătorie de ocol. Vrem să atragem atenția celor care-și închipuie că grefierul era un funcționar mărunt, pentru că-l confundă cu portărelul sau aprodul. „Ordonanță“ era, în vechiul regim, simpla catană care trăgea cizmele celui mai obscur sublocotenent. Cel care ajuta să se îmbrace pe regele Spaniei era unul dintre nobilii cei mai de vază ai regatului și unul dintre cei mai mari demnitari ai țării.

A fi grefier la Înalta Curte de Casație însemna a fi un destul de important funcționar în aparatul justiției. Organizarea grefei Curții de Casație, în perioada cînd a funcționat Urmuz, intră sub imperiul legii din 1861, cu modificările din 1905 și 1906, și prevede (o reproducem după *Codul Hamangiu*, vol. II, *legi uzuale*, p. 14) că : „Primul grefier și grefierii de secțiuni de la Curtea de Casațiune sînt asimilați în grad și onorar cu președinții de tribunal, avînd același drept la înaintare ca și aceștia. Ajutorii de grefă trebuie să posede diploma de doctor sau licențiat în drept și să fi ocupat funcțiunea de ajutor de judecător supleant cel puțin doi ani. Ei sînt asimilați în grad și onorar cu judecătorii de tribunal.“

Amintim că grefierului îi revenea importanta sarcină de a redacta sentința definitivă pe care o semna, sub controlul președintelui, ceea ce însemna o mare răspundere și pretindea temeinice cunoștințe juridice. Funcția de grefier mai poseda și o serie de „avantaje“ de

Scanned with OKEN Scanner

care poate că Urmuz n-a beneficiat, dar care ridicau venitul său cu mult peste cel al președintelui însuși. Și pentru ca cititorul zilelor noastre să-și facă o idee despre importanța unui asemenea funcționar îi vom aminti că în justiția militară cel care exercită funcția de grefier la instanța echivalentă cu fosta Înaltă Curte de Casație este în mod obligatoriu un... colonel.

Slujba de grefier la Înalta Curte de Casație conferea funcționarului care o îndeplinea un indiscutabil prestigiu și de aici teama lui Urmuz că s-ar putea compromite în ochii colegilor și superiorilor, dacă aceștia ar fi aflat că face literatură.

Dacă ne gîndim puțin la funcțiile pe care le-au îndeplinit ca să se întrețină, în vechiul regim, oameni de talia lui Eminescu, Caragiale sau Arghezi, putem spune că „bietul grefier" Urmuz a dus-o foarte bine, mai bine în tot cazul decît imensa majoritate a scriitorilor contemporani cu el, ceva mai prolifici, mai realizați și mai valoroși.

...Ceea ce, oricît nu ar avea legătură cu valoarea acțiunii sale artistice și oricît ar supăra pe cultivatorii legendelor frumoase, ni s-a părut că trebuia de urgență demonstrat.

1970

Scanned with OKEN Scanner

T. VIANU

Scanned with OKEN Scanner

Timpul, relativ scurt, care a trecut de cînd pentru Tudor Vianu a început „marea călătorie a posterității" — cum chiar el numea drumul, pentru toți oamenii fără întoarcere — a făcut ca figura lui, în aparență fără ascunzișuri, să ne apară totuși în altă lumină. Chiar anumite rezerve care s-au formulat mai de curînd față de activitatea lui intelectuală, precum și unele luări de poziție pro sau contra, ce au urmat, au venit ca o contribuție ce lipsise înainte, creînd un climat de discuție de la care nici o personalitate culturală nu se poate exclude. Oricum ar fi, ni se pare că-l putem vedea mai bine pe Tudor Vianu azi, decît atunci cînd, spectatori direcți, dar grăbiți, eram lipsiți de acel popas de sinteză pe care ni-l oferă ca o compensație amară numai trecerea implacabilă a timpului.

Activitatea lui de critic literar, în care toți contemporanii săi văzuseră numaidecît afirmarea unei puternice vocații, a fost pusă sub semnul întrebării încă de la începuturile ei de însuși cel care foarte curînd păruse că preferă a se îndrepta pe alte căi. Și, totuși, credem că lărgirea sferei de preocupări a lui Tudor Vianu nu s-a făcut prin „trădarea" criticii, iar istoriograful vieții lui și al împrejurărilor în care și-a desfășurat activitatea poate îndrepta aici o primă și importantă eroare de perspectivă. Negreșit că autorul *Esteticii* nu a fost un critic literar în sensul obișnuit al cuvîntului. Nu a fost un critic al producției literare curente, în aceeași măsură cu

camarazii săi de generație. Nu putem compara activitatea lui cu aceea a lui Perpessicius, de pildă, care a condus cu aceleași amabile temenele spre parnasul gloriei sau spre stînca tarpeiană pe mai toate vlăstarele ambițiilor literare dintre cele două războaie. Cu toate acestea, rezerva lui nu venea dintr-un anume calcul și lui Tudor Vianu nu i-au lipsit reacția promptă și capacitatea de a se entuziasma de noutatea literară sau artistică. Ba încă ar trebui să i se facă un merit tocmai din aceasta. Să nu uităm că primele lui trei volume apărute sînt rodul unei aplicări a instrumentului său critic la niște fenomene artistice foarte noi : *Dualismul artei,* 1925, *Fragmente moderne,* 1926, *Masca timpului,* 1926.

Tudor Vianu a fost printre primii critici ai vremii care au salutat pe *Ion* al lui Rebreanu, care au scris entuziast și comprehensiv despre cele dintîi poezii ale lui Blaga. A fost cel care a prezentat pentru prima oară publicului poeziile necunoscutului Camil Petrescu și ne-a dat prima monografie despre un poet contemporan, de cea mai dificilă înțelegere în epocă, Ion Barbu. A cercetat și a prezentat opera lui Brâncuși, Pallady, Corneliu Medrea, O. Han într-o epocă în care incertitudinea plana încă în jurul lor. A fost unul dintre primii și cei mai entuziaști admiratori ai operei lui Matei Caragiale, în alecărei bizarerie și „fermec" s-au poticnit atîția. A dat cele dintîi informații temeinice în cultura noastră despre expresionism și cubism, într-o vreme în care aceste fenomene artistice erau doar motiv de uimire și de scandal. A atras atenția asupra necunoscutului poet D. Iacobescu și a întreprins în mai mulți ani marea restaurare în conștiința contemporană și a posterității mai îndepărtate a figurii lui Al. Macedonski, un ostracizat de public și ignorat de mediile universitare. E, aici, după știința noastră un act de restituție culturală despre care nu credem că vreun critic „creator" ar putea să ne ofere echivalentul.

Aria de cuprindere a gustului său era foarte largă, contrazicînd încă o dată imaginea convențională a uni-

Scanned with OKEN Scanner

versitarului disprețuitor al modernității și bine instalat în lumea odihnitoare și fără surprize a clasicilor. Cît de largă era ea ne-am putut da seama într-o împrejurare în care, spre sfîrșitul carierei sale, Vianu și-a surprins cititorii cu un comentariu al poeziei lui Ion Minulescu, scris cu o căldură și cu o adeziune totală la o formulă de artă, pe care nu i le-ar fi bănuit nimeni — ba, încă, cu o și mai neașteptată cordialitate față de figura uitată a poetului jovial și fantezist, de care nimic nu părea că-l apropie.

Cine plasează aceste gesturi ale lui Tudor Vianu în adevăratul lor context istoric își dă seama numaidecît că abținerea criticului de la comentariul general al producției literare a fost generată de un principiu de selecție, nu de cruțare a propriilor sale forțe. Rare sînt momentele de răscruce ale literaturii românești în care să nu răsune glasul stăpînit, dar ferm, al acestui critic. Dacă el a renunțat la victoria facilă, împrejurarea vine din imensa lui toleranță și discreție : el a considerat că mediocritatea literară nu merită nici măcar să fie subiect de amuzament ușor, necum să fie disprețuită. Critica lui, în forma în care ne-a lăsat el să o cunoaștem, este doar a doua etapă a unui proces mai complex care a avut negreșit loc. Este cu neputință să ne închipuim că pe lîngă unele opere care i-au reținut atenția ori i-au declanșat entuziasmul, Tudor Vianu n-a citit și nu și-a formulat o părere precisă despre nenumărate cărți proaste. Nu din lașitate n-a lăsat el să cadă asupra lor verdicte severe sau din teama de risc, ci dintr-o adîncă filozofie a vieții.

Dar există, oricum am explica-o, o anumită reținere în felul de a reacționa a lui Tudor Vianu, o absență a violenței care nu e compensată decît de fermitatea tonului și de consecvența atitudinii. Acestea sînt însă calități ce nu reies clar decît mai tîrziu, cînd privim în întregul ei activitatea acestui critic.

Dar mai e ceva. Spre deosebire de junimiști și de urmașii lor spirituali, Vianu nu a considerat că pentru a

Scanned with OKEN Scanner

combate o direcție culturală e mai bine să o lovești în persoana reprezentanților ei minori și să te înveselești ridiculizîndu-i progeniturile degenerate. Critica lui Vianu nu e o formă a dialecticii, ci a înțelegerii. Discriminarea se face la el nu brutalizînd și anihilînd, ci printr-o apropiere de opere. El nu a atacat punctele „slabe" ale mișcării literare, ci piscurile ei cele mai înalte. Aici este, credem, unul din motivele relativei lui impopularități. Căci toți criticii de pînă la el aveau ambiția de a apare ca niște dărîmători de idoli. Cultura română, mai mult poate decît altele, a oferit spectacolul foarte aplaudat de public al criticului mai cu seamă destructiv ; acesta e cazul lui Maiorescu, lui Iorga, lui Lovinescu, lui Călinescu. Toți acești critici își datorează popularitatea mai curînd spiritului lor negativist și pamfletar. Lucru mai greu de descoperit la Maiorescu, care a știut să-și mascheze spiritul partizan și pătimaș sub o togă cu falduri solemne, dar faptul n-a scăpat contemporanilor săi mai perspicaci. Hașdeu, de pildă — care nu era așa de lipsit de spirit critic cum se crede, dar care și l-a sacrificat pînă într-acolo încît a devenit un poet al imaginației și al ipotezelor —, a intuit bine acest viciu al acțiunii lui Maiorescu. Activitatea acestuia i s-a părut de aceea superfluă („o paradă ostentativă de bun-simț", o luptă „cu morile de vînt, pentru a face pe Sancho Panza să caște gura plin de admirație"), iar gloria lui o impostură („a căutat [cu cîteva principii din Lessing] să răstoarne pe cîțiva infimi, ca Pelimon, Aricescu ș.a., ca și cum aceia, pentru a dispărea, mai aveau nevoie de o așa sfîntă campanie..."). Vianu însuși, cu toată adeziunea sa la spiritul critic maiorescian, a recunoscut că ridiculizarea adversarului era arma cea mai temută a junimiștilor și că efectuînd aceasta ei lucrau în direcția în care le putea aduce consensul majorității cititorilor. „La popoarele latine, scrie el, scriitorii care au știut să-și asocieze umorul public, au avut totdeauna dreptate pînă la urmă. Ironia maioresciană (...) a cîștigat o victorie strălucită, mai întîi în cîteva conștiințe mai luminate, apoi în conștiințele tuturor". (*Trei critici literari*, [f.a.], p. 29.)

Scanned with OKEN Scanner

Situaţia lui G. Călinescu e oarecum mai specială. Rari sînt oamenii care au resimţit mai acut necesitatea de a da criticii o formă constructivă, creatoare. Cine urmăreşte activitatea foiletonistică, de altfel repede părăsită, a lui G. Călinescu, nu poate să nu sesizeze la acesta o surdă iritare împotriva criticii ca act de reacţiune promptă, imediată, precum şi o năzuinţă permanentă de a o depăşi, prin aşezarea ei în complexul mai larg al istoriei sau al ideilor. Un critic al actualităţii imediate e fatalmente un critic al mediocrităţilor. Există de aceea un moment „secund" în critica lui Călinescu (de aici, posibilitatea, foarte uşor de exploatat cu reavoinţă, a contrazicerilor) adică acel moment de judecată mai aşezată şi mai bine echilibrată metodic, la care Vianu pare a ajunge dintr-o dată. Există o acută dorinţă a autorului *Istoriei literaturii române* de a integra actul critic într-un proces mai larg şi a judeca producţia momentului şi „noutatea" literară în perspectiva mare a confruntării cu marile opere ale lumii. (Şi nu e atunci de tot hazul să-l vedem tocmai pe G. Călinescu reproşîndu-i lui Vianu că metoda acestuia e adecvată doar capodoperelor ?)

Dar năzuinţa aceasta rămîne uneori doar o năzuinţă şi G. Călinescu cedează de multe ori chiar în *Istoria literaturii române* spiritului negativist şi pamfletar, care de altminteri face ca scrisul lui să fie atît de gustat de public. Şi nu e o întîmplare că vorbind de Maiorescu (cu cele mai maliţioase şi mai rău acoperite rezerve) îi recunoaşte, ca un suprem elogiu, spiritul polemic din *Beţia de cuvinte,* iar ocupîndu-se de Lovinescu consideră că cea mai bună pagină a acestuia e *Alexe Procopovici sau meritul de a nu fi scris nimic,* adică un pamflet ?

Dar o discuţie fructuoasă, căci atinge o problemă de principiu, ar putea avea loc şi relativ la „spiritul critic" al lui Maiorescu, aplicat în *Beţia de cuvinte* (pe care, în treacăt fie spus, Vianu de-abia o pomeneşte în cuprinzătorul capitol dedicat lui Maiorescu, în *Istoria literaturii române moderne* (1944). Studiul acesta frapează prin parada logică şi erudită aplicată la analiza unor

Scanned with OKEN Scanner

inepții. Este însă acesta rostul adevărat al criticii ? Sau este treaba unui doctor în litere de la Sorbona, cum era Lovinescu, să claseze și să judece mediocrițile literare ale anilor de dinainte de primul război mondial ? Marea majoritate a operei lui Lovinescu e o lungă polemică împotriva literaturii proaste a timpului său și o încercare de a compromite cu ironie strivitoare pe criticii care au susținut-o. Acest sector lipsește cu totul în critica lui Tudor Vianu.

Și poate că aici ar trebui să-i aducem un mare elogiu. Căci noi cel puțin n-am jura că practicarea unei critici destructive nu se face în detrimentul uneia constructive. Modul de a ridiculiza facil e prea adesea întovărășit de miopia față de fenomene care pretind alt soi de atenție și o mai cumpănită judecată. E desigur un oarecare merit să descoperi că V. A. Urechia consideră pe Voltaire un filozof al istoriei din secolul al XVII-lea sau că-l trecea pe Cimabue printre arhitecți și să folosești aceste erori în serviciul unei scăpărătoare polemici, dar e o mai gravă absență tocmai a spiritului critic să nu recunoști marile merite ale acestui cărturar, istoric, animator și chiar literat valabil și azi. Nu e dezolant să vezi pe Maiorescu ocupîndu-se de Pantazi Ghica, Petre Grădișteanu, George Marian sau chiar de G. Sion, dar ignorîndu-i pe Bălcescu, pe C. Negruzzi sau pe A. Russo ? Ce spirit critic e acela care-și alege ca obiect al aplicațiilor sale pe Justin Popfiu, pe reverendisimul domn I. M. Moldovan sau pe Misail pentru a le ridiculiza activitatea, dar nu are un cuvînt pentru a revela pe Ion Ghica ? Încă o dată Vianu a văzut just cînd îl certa pe Maiorescu : „Maiorescu rămîne un critic de o neobișnuită severitate, inspirat de un negativism aproape fără rezerve. Critica lui Maiorescu, cu toată oportunitatea ei în epoca în care o practica, a avut astfel neajunsul de a ignora cîteva din capitolele cele mai frumoase ale istoriei noastre naționale, pe care a fost mai tîrziu rolul unui N. Iorga, G. Ibrăileanu, O. Densusianu să le valorifice din nou și să le anexeze definitiv conștiinței noastre". (*Ist. lit. rom. mod.*, 1944, p. 193.)

Scanned with OKEN Scanner

Să mai pomenim de Lovinescu ? Acesta s-a ocupat cu o plăcere sadică de toți epigonii sămănătoriști și chiar și-a intitulat primul volum de *Critice, Istoria mișcării „Sămănătorului"*. Criticul e admirabil cînd distruge pe Maria Cunțan, pe Ilarie Chendi sau pe Vasile Pop, dar e tot așa cînd tratează figurile mari ale curentului ? În ultima analiză, acțiunea sa e o bagatelizare a activității lui N. Iorga (văzut doar ca animator și ideolog literar), o minimalizare a lui Sadoveanu și o cu totul parțială înțelegere a lui Octavian Goga. Este oare aceasta o justă aplicare a „spiritului critic ?".

Nimeni n-a fugit parcă mai conștient de toate pericolele unui asemenea gen de a înțelege critica și totuși nimeni n-a fost atras mai mult de ele ca G. Călinescu. De cîte ori acest scriitor n-a cedat spiritului de injustiție și violenței criticii de moment ? Și nu cumva a făcut-o și el în dauna înțelegerii adîncite a unor scriitori de mari merite ? Cine ia în mînă *Ulysse*, volum care nu cuprinde toată activitatea lui de cronicar, nu poate să nu vadă că alături de multe pagini de admirabilă vervă, Călinescu este și comentatorul lamentabil al lui Matei Caragiale și al lui Emil Botta ? Iar în *Istoria literaturii române*, cea mai strălucită pagină nu cumva e cea asupra lui Dionisie Eclisiarhul și capitolul cel mai slab cel despre Eminescu ?

Am notat această situație ca o curiozitate și pentru a semnala meritul lui Tudor Vianu de a nu fi fost molipsit de ea. Dar mai ales o punem în vedere celor care au înjghebat o ireductibilă opoziție între el și G. Călinescu. Temperamental erau negreșit foarte diferiți unul de altul, dar în adîncime se pot descoperi mai multe puncte de contact : idealul clasic, tendința de a judeca opera artistică în perspectiva cea mai generală, aceeași funciară aderență la experiența artistică, același fond eminamente liric.

Numai o personalitate foarte bine subliniată își poate îngădui meritul de a renunța la gestul spectaculos și la atitudinile facile cu care și-ar fi cucerit o mai largă popularitate. Credem că a existat în Vianu o anume sfială

Scanned with OKEN Scanner

de a-şi dezvălui procesul lăuntric prin care ajungea la o judecată asupra unei opere. Un articol al său reprezintă o formă cristalizată dintr-un proces intelectual mai îndelung.

Poate, de aceea, n-ar fi greşit să afirmăm că el a fost un critic literar de a doua instanţă sau mai bine spus : de ultimă instanţă. Judecata lui, fără să se proclame ca atare, are ceva de verdict suprem, fără drept de apel.

Activitatea critică a lui Tudor Vianu se desfăşoară aşadar fără accidente, cu o siguranţă nedezminţită, timp de patru decenii. Rari sînt scriitorii care ating aşa de repede acel grad de maturitate al concepţiei şi stilului care să le permită să nu-şi dezmintă ulterior primele lor manifestări publicistice. De vreo contrazicere sau revizuire nici nu poate fi vorba. Cel care găseşte plăcere în spectacolul dezordinii cerebrale a unora care au putut să dea mai multe judecăţi despre aceeaşi operă şi să adopte pentru uzul momentului atitudinile cele mai diverse nu poate fi decît decepţionat de egalitatea scrisului lui Tudor Vianu. Un mare sentiment de răspundere l-a făcut să-şi cumpănească bine vorba şi să reflecteze mereu la rostul şi scopul pentru care scria. Există un ton „uman“ mai mult decît doar urban în toate manifestările sale. Nici un critic, pînă la el, nu a ştiut să asocieze judecata fermă şi bine întemeiată cu omenia. O grijă nobilă şi permanentă de a nu jigni l-a făcut să nu jubileze lîngă cadavrele vreunor victime, care ar fi putut fi multe, ci să ridice nivelul discuţiei totdeauna la principiu şi idee. Nu cunoaştem un alt critic care să-şi fi clădit ca el edificiul disciplinei sale numai din accente afirmative.

G. Călinescu a lăsat să-i scape, într-o anumită împrejurare, afirmaţia că un factor necesar al criticii este răutatea. Iar E. Lovinescu mărturisea puţin înainte de a muri că toată activitatea lui a stat sub semnul Scorpiei. Şi amintind o frază a unui memorialist care semnala „răutatea“ lui Maiorescu spunînd : — „O inimă care nu era dintre cele bune“, E. Lovinescu o comentează astfel : „Inimi bune sînt multe, observatori ascuţiţi sînt puţini ; din ei se călesc criticii“.

Scanned with OKEN Scanner

Vianu nu a comentat niciodată astfel de constatări (care ascund o idee nemărturisită — și, oarecum, justificată — a tuturor criticilor), dar este sigur că ele nu i-ar fi provocat decît oroare. Putem deduce cam ce gîndea el dintr-o pagină pe care o propunem meditației celor care se interesează de felul în care autorul *Esteticii* vedea problemele criticii. E vorba de un articol, *Amintirea lui E. Lovinescu* (*Lumea*, I, 1945, nr. 2), în care T. Vianu lasă să cadă cîteva fraze severe pe mormîntul încă proaspăt al omului care-i patronase într-o oarecare măsură începuturile publicistice. Momentul era însă de mare gravitate, pentru că Lovinescu reprezenta structural un tip uman cu totul diferit de al său și cei doi scriitori se despărțiseră ideologiceşte de aproape două decenii, fiecare mergînd pe calea considerată mai bună. Lovinescu este cel care a pus în circulație legenda după care Vianu ar fi renunțat la critica literară (în forma în care o înțelegea el, firește) pentru a-și netezi mai bine drumul spre cariera universitară. Rectificînd această opinie, Vianu are deci ocazia să-și spună cuvîntul și, recunoscînd marile merite ale omului de cultură Lovinescu, să-și exprime la rîndul lui toată dezaprobarea pentru caracterul inuman al acțiunii acestuia, care era atît de departe de propriile sale idealuri. „Omenirea, scrie el, este supusă unui proces de micșorare și chiar de înjosire în criticile și memoriile lui Lovinescu. Neîncrederea sa față de laturile mai înalte ale caracterului omenesc este oarecum absolută. Mai degrabă dorește el să afle resortul vulgar al faptelor umane, să surprindă ridicolul sau viţiul. Trebuie spus că în această operație el reușește foarte bine și că viitorimea va citi din maldărul de pagini așternute de el tocmai pe acelea pentru care contemporanii l-au iubit atît de puțin."

Această „răutate" pe care o blama el atît de categoric nu intra cîtuși de puțin în structura sufletească a lui Tudor Vianu. Și aici este, ni se pare, sursa umanismului său, care nu trebuie căutată în vreo „ideologie", ci în firea lui cu totul deosebită. Ei îi corespunde, ca un co-

Scanned with OKEN Scanner

rolar, pe plan teoretic, preocuparea sa pentru „unic". Căci cu tot caracterul speculativ al gîndirii sale, el a fost mereu atent la problemele omului particular și la calitățile lui unice. Niciodată generalizările sale (de altfel extrem de prudente) nu pierd din vedere unicitatea operei. Gîndirea lui se orientează, de aceea, deopotrivă spre sistematizare și spre metodologie, dar și spre aplicațiile cele mai amănunțite. Vianu nu a tratat în genere mai niciodată pe scriitor și opera lui ca o simplă ilustrare a unei teorii generale sau ca pe un exponent. Deși formația lui filozofică l-ar fi îndreptat în altă direcție, el a căutat să distingă totdeauna timbrul unic și original al talentelor.

Despre aceasta ne mărturisește capodopera sa de analiză *Arta prozatorilor români* (1941), adevărată spectrografie a prozei românești, studiu amănunțit și aplicat, cu totul eliberat de balastul istoric, biografic, anecdotic — în care spiritul clasificator este necontenit amendat de tendința foarte vizibilă de a căuta la fiecare scriitor examinat aspectul propriu și caracteristic. Cu toată „metoda" pe care o stăpînea și cu toată gîndirea lui ordonată, Vianu nu a mortificat niciodată obiectul exegezei sale în patul lui Procust al vreunei „științe". Disciplina lui nu însemna îngustime sau spirit limitativ.

Acestea proveneau în mod cert din conformația lui sufletească singulară, care-l deosebește net de alții. Punctul de plecare al felului său de a gîndi era de fapt experiența artistică. El aparține unui tip de gînditori asupra problemelor artei, care, fără să afișeze poza „artistă", știu să sugereze faptul că experiența artei nu le e străină. Întru aceasta, Tudor Vianu era servit de marele lui talent literar, sau mai bine spus, acesta îi servea strălucit intuițiile și dezvoltările sale teoretice. Camil Petrescu, un spirit deloc generos cu laudele, a văzut în lucrarea lui Tudor Vianu asupra stilului ideologic o contribuție egală cu aceea a lui Arghezi în domeniul stilului poetic.

Dar un argument în favoarea susținerilor sale teoretice era — și nu în mică măsură — armonia propriei

Scanned with OKEN Scanner

sale personalităţi şi, am risca să spunem : chiar propria lui frumuseţe fizică. Omul, gînditorul şi disciplina trebuiau astfel să se confunde, sau mai bine zis să-şi confunde sursele. Artistul din Tudor Vianu se realiza în Idee, iar direcţia teoretică pe care o indica felul său speculativ o întruchipa mai întîi el însuşi, ca om. Întrucît ne priveşte, ne îndoim că un ins schimonosit şi scălîmb ar putea sugera, cu oricîtă vervă dialectică, frumuseţea artei, debitînd un discurs sau despicînd-o cu tot aparatul logic de rigoare. Nici o religie nu admite la practicarea sacerdoţiului indivizi infirmi sau taraţi fiziceşte. Cei care se pretind reprezentanţii lui Dumnezeu trebuie să fie măcar nişte oameni integrali. Reprezentanţii artei trebuie să închidă în structura lor acel duh sacru al ei. Cultul artei e un har.

Acesta era stilul de profesor al lui Tudor Vianu. Şi aici, el alesese calea cea mai singuratică şi cea mai grea. Ce ar fi fost mai simplu decît să-şi stupefieze auditoriul cu „erudiţia“ sa reală şi pe care unii au crezut totuşi că i-o pot denunţa ca pe un păcat de moarte ? Şi totuşi nu ştiinţa şi metoda izbeau în modul lui de expunere ; el cel dintîi îşi va fi dat seama cît de uşor e să epatezi cu parada intelectuală pe ignoranţi. Orice prelegere a sa dădea impresia că cel care vorbeşte ştie mult mai mult decît spune, că simplele şi, poate, banalele lui enunţuri şi susţineri vin dintr-o experienţă de adînc, consumată de mult, în singurătate şi în camera de studiu, că, în sfîrşit, profesorul nu oferă învăţăceilor decît un cap de fir al unui proces care urmează să fie făcut.

Vianu n-a fost un actor de catedră decît în sensul bun al cuvîntului. Avea vocaţia pedagogică şi plăcerea mare de a coborî, fără a o face ostentativ, la nivelul auditoriului. Deşi nu poseda o mare facilitate de elocuţie, frazele se depănau cursiv ; farmecul se înjgheba din inflexiunile baritonale ale unei voci de o mare frumuseţe, din aerul vag distrat al vorbitorului care dădea în unele momente impresia că se gîndeşte la altceva. Vianu nu întocmea un inventar de cunoştinţe sau teorii, ci îi făcea

Scanned with OKEN Scanner

pe studenţi să priceapă că datele expunerii sale reprezintă doar un moment dintr-o lungă călătorie pe a cărei direcţie profesorul o indică numai şi al cărei punct de plecare el îl sugerează doar.

Tipul lui de profesor e acela al tradiţiei, pare-se, maioresciene, şi se caracteriza printr-o stăpînire suverană a subiectului, o prezentare succintă a lui într-o terminologie voit elementară, pe un fond de rezonanţe mult mai adînci decît simpla lecţie. Numai naivii sau răuvoitorii puteau reduce asemenea demonstraţii de eleganţă transcendentală la simplul lor nucleu didactic. (În privinţa opoziţiei ce s-a înjghebat între el şi Călinescu, trebuie să precizăm că autorul *Principiilor de estetică* reprezenta cu totul alt tip : acela al vorbitorului cu debit uluitor, nervos şi derutant, desfăşurîndu-şi discursul liber, aproape familiar, într-o totală nepăsare faţă de etichetă. Maestrul lui G. Călinescu nu era cel mărturisit, adică Pârvan, care continua, în stil liturgic, oratoria supravegheată şi aulică a lui Maiorescu, ci N. Iorga, profesor mai puţin, dar mai mult spirit contradictoriu, dialectic şi spectaculos, îngăduindu-şi să dezvolte dizertaţiile de multe ori improvizate ca un scop în sine, în afara oricărui program didactic sau a vreunei ţinute academice, pentru a-şi sublinia mai bine propria personalitate. Metoda aceasta constă în a produce în student o stare de efervescenţă spirituală şi de perplexitate fecundă, în nici o legătură cu materia expozeului.)

Această relativă modestie a învăţămîntului lui Vianu era numai o formă indirectă sau înşelătoare de afirmare a personalităţii sale ; el n-a fost un erudit sau un clasificator al problemelor artei, ci un exemplu viu pe calea autenticei vocaţii a ei. De aceea numai în totalitatea ei, această personalitate e sesizabilă. Nu negăm că ultimelor sale serii de studenţi el le-a putut oferi spectacolul monotoniei şi al lipsei de pasiune. Oboseala inimii sale bolnave şi incomoditatea vizibilă pe care i-o provoca practicarea unei ştiinţe care nu era de fapt a lui, dar pe care încerca şi izbutea să o slujească onorabil, au dus la ima-

Scanned with OKEN Scanner

ginea profesorului anost și fără elan, așa cum le-a apărut el unor tineri mai impetuoși și mai înfierbîntați. Generațiile mai vechi ale învățămîntului universitar, care au trecut prin fața profesorului cu una din cele mai lungi cariere didactice din Facultatea de Litere, îl răsplătesc desigur cu alt soi de aprecieri.

Dar această sugerare a înălțimilor puterii de a specula și coborîre în imperiul concret al modului explicativ și aplicat ținea la el de însăși structura lui intimă. Necontenit Vianu a amintit vechiul dicton al lui Kant, după care intuiția fără concept e oarbă, dar conceptul fără intuiție e gol. Gîndirea lui a căutat să le echilibreze, și rolul mare pe care-l acorda intuiției venea, ca o frînă, din profunzimile structurii lui artistice. Dar și intuiția ca instrument de cunoaștere trebuie folosită cu o anumită prudență pentru a nu o lăsa să treacă acel prag care separă obiectul cunoașterii de subiect și a ajunge la o fuziune în care dispar deopotrivă amîndouă. Ni se pare că sîntem în miezul gîndirii lui Vianu cînd atragem atenția asupra unui loc oarecum secundar din scrierile sale, în care e denunțat tocmai acest pericol grav. E vorba, anume, de un moment al comentariului său asupra filozofiei lui Bergson (*Istoria filosofiei moderne, omagiu profesorului Ion Petrovici*, Buc., 1939, vol. VI, p. 184), în care, după ce l-a urmat necondiționat pe gînditorul francez, Vianu îi reproșează că intuiția completă înseamnă pentru acesta stingerea conștiinței și, deci, un foarte problematic instrument de cunoaștere, și-și proclamă propria adeziune la concepția lui Max Scheler, după care simpatia nu e nicidecum fuziune, ci cunoaștere și atracție a eterogenelor, în cadrul unei teorii în care intuiția și simpatia pot fi deosebite cu toată hotărîrea.

Pe planul aplicațiilor lui practice, această grijă pentru discriminare se trădează în acea atenție permanentă a lui Vianu la unicitatea obiectului cercetării sale, adică a operei. E ceea ce l-a ținut departe de păcatul generalizărilor în care așa de ușor cad esteticienii și care-i depărtează de certitudinea efectivă și mai simplă a artei.

10—027

Scanned with OKEN Scanner

*

Am schițat în paginile de mai sus cîteva sugestii fundamentale pentru o înțelegere mai bună a lui Tudor Vianu și îndeosebi am încercat să-l facem pe cititor să-și dea seama că personalitatea acestuia se definește altfel decît a multor contemporani ai săi de care trebuie cu hotărîre despărțit. Fără a afirma o opoziție tranșantă și gălăgioasă — pe care firea lui nobilă și discretă n-ar fi putut-o în nici un caz proclama — el a ales o cale proprie pe care e greu pentru cei mai mulți să-l urmeze sau chiar numai să-l urmărească. Într-o lume în care ambiția spre originalitate e atît de generală încît sfîrșește prin a face din cei ce aleargă după ea niște inși dezolant de asemănători, Tudor Vianu a izbutit să realizeze cu totul altceva, și anume tipul omului *rar*, al omului cu o fizionomie de excepție. Departe de a fi scoborît de vreo confruntare, profilul lui de singuratic se va defini și mai exact în cumpănă cu al altora, ceea ce generațiile ulterioare vor face negreșit nu spre paguba gloriei sale.

Căci Tudor Vianu a reprezentat în mod eminent un anumit tip de critică, și anume acela de *a sluji* ; el este direct opus celui practicat de unii care vor să facă din această activitate intelectuală o formă a creației — ceea ce duce numai la răsfățul subiectivist, deopotrivă păgubitor științei și omului angajat pe calea acestei zădărnicii.

Există o știință la Vianu ca o formă de *transiență* ; e un efort necontenit al ei de a-și căuta și preciza obiectul. Căci obiectul criticii e în afara ei, și lucrul acesta se uită prea des.

Trecerea aceasta a eului pe planul secund, punerea în surdină a cuprinsului și mecanismului său interior, face din acțiunea lui intelectuală altceva decît un spectacol care vrea să se joace indiscret sub ochii noștri și ar putea să ia sfîrșit o dată cu moartea. Rodnicia exemplului lui Tudor Vianu s-ar împlini atunci cînd am izbuti să-l continuăm, nu să-l repetăm. Toată existența lui a fost străbătută de îndemnul spre ideal, și acest îndemn tre-

Scanned with OKEN Scanner

buie urmat, explorat, desăvîrșit. Acesta ni se pare a fi înțelesul mai subtil al vieții sale.

De aceea, noi, care cultivăm eresul că oamenii care-și dau sufletul în zorii zilei nu mor cu totul, ne-am bucurat că zeii i-au hărăzit lui Tudor Vianu această soartă. Ni s-a părut a descoperi în aceasta un simbol : acela al continuității și deschiderii spre orizonturile vaste ale viitorului, în care se mîntuie de fatala vremelnicie toți cei care-și impun suprema jertfă. de a se dărui altora. dăruindu-se de fapt Gîndului.

1969

Scanned with OKEN Scanner

Apărut : 1971. Hîrtie tipar înalt A de 80 g/m². Coli editoriale 17,3. Coli de tipar 21. C.Z. pentru bibliotecile mici 8R-95.

Cd. 565 — I. P. „Tiparul"

Scanned with OKEN Scanner

PREFAȚĂ

MATEI CARAGIALE

Matei Caragiale sub pecetea tainei 17
Anexă 38
Între Ion Luca și Matei 40
Matei Caragiale și stilul evocării 54
Notă despre un „parvenit" 64
Realitate și romanesc 72

TUDOR ARGHEZI

Marele prost 85

CAMIL PETRESCU

În jurul romanelor lui Camil Petrescu 93
Eros și luciditate 165
Camil Petrescu și problema criticii literare 175

G. CĂLINESCU — ROMANCIER 197

ION BARBU

În memoria unui poet asasinat 263

V. VOICULESCU

V. Voiculescu și povestirile sale 287

URMUZ

O legendă 305

T. VIANU

Nobil profil 315